

محنة الخط العربي ورهانات المعاصرة

هيكل سويسري

بیاض، تونس



« لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط. . .
يقراً في كل مكان، وترجم بكلّ لسان، ويوجد في كلّ زمان» (1).

مستورد حتى مسخه من الآخر الغربي حدّ القلاشي والذوبان، فأضحوا بلا هوية. ولعلّ السبب الرئيسي وراء موجة التراجع التي يشهدها الخط العربي هو وجود فهم خاطئ للتراث وعدم دراسته وهضمه عن وعي، والنظر إلى كل من ينهل من تراثه لبناء ذاته في صورة ذلك القابع في كوة الأولين والملتحف بجبة الأجداد. فانتشرت في ذاكرة الجيل الجديد من المبدعين تلك المواد الجامدة المستوردة في قولبة جديدة والتي قضت على الخط العربي وأوصدت أمامه جميع الأبواب، ووضعت في زاوية مظلمة بعيدا عن الضوء. في هذا الإطار ألتحسّر ألما على المستقبل الغامض لفن الخط نتيجة بعض التعديلات في المناهج التعليمية الأكاديمية في بلادنا والتي أدت لشمس الإبداع في هذا المجال بالرحيل من ذاكرتنا إلى غير رجعة، وذلك من خلال السعي إلى إدراج مادة الخط العربي كمادة ثانوية هذا إن لم نحرم المحولة إلغائها من البرامج البيداغوجية في معاهد الفنون والحرف وتعويضها بالبرامج الخطيّة المرقّمة المستوردة، وما سينجرّ عنه من إهمال لكل المهارات اللّينة القابلة للصل للصل والتألق والتي كانت تنتظر أن تعمم تجربة تدريس الخط العربي بجميع مؤسساتنا التعليمية لا أن يقطع نسلا قسرا، وبالتالي المحيولة دون بناء شخصية فنيّة عربية تعتمد على التراث كمادة أوليّة وتواكب في الآن نفسه مستجدات العصر. هذا وقد نهينا العلامة إين خلدون في حديثه عن الخط العربي إلى أن الخط هو «صناعة شريفة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان» (3) ومظهر من مظاهر العمران، «وقد قدمنا أن هذا شأنها وأنها تابعة للعمران ولهذا نجد أكثر البدو أميين لا يكتبون ولا يقرأون، ومن قرأ منهم أو كتب فيكون خطه قاصراً أو قرامته غير نافذة. ونجد تعليم الخط في الأمصار الخارج عمراتها عن الحد أبلغ

كلمات قالها الخليفة العباسي المأمون تبرز المكانة الرائدة التي احتلّها الخط العربي في سلم الفنون الإسلامية والمنزلة الرفيعة التي تتبوأها في تراثنا الحضاري. والواقع أنّ الفنان المسلم لم يتجمل عبقرته في ناحية من نواحي الفن بقدر ما تجلّت في الخط العربي الذي استطاع أن يملك قيمة جمالية وتشكيلية عالية إلى كونه قيمة تعبيرية.

وتقدّم لنا المخطوطات التي سلمت من كوارث الزمان صورة مشرقة لفن الخط وتمنحنا نظرة متكاملة عن القواعد الجمالية الإسلامية التي امتدّت لتشمل نفيشاه من الشعوب المختلفة.

وقد برهن الخط العربي على وجود إبداع متفرد وعبقرية فنيّة لا حدود لإمكاناتها باعتراف أهل هذا الفن وغيرهم، ولا أدلّ على ذلك مما صرح به الفنان العالمي «بابلو بيكاسو» في حديثه عن الفنون الإسلامية بالقول: «إن أقصى ما وصلت إليه في في الرسم قد وجدت الخط العربي سبقني إليه منذ أمد بعيد» (2).

غير أن ما يعيشه اليوم هذا الفن العربي الزاخر بطاقاته التشكيلية من تراجع في حظوظه، يضرب جذوره عميقا في زمن التراجعات العربية وفي ظل اندثار مستوى اللغة العربية والارتباك الفكري والثقافي، يل إنه أصبح يعاني اغترابا في وطنه ويبدو ذلك جليّا أمام تدرّة المعارض أو الفعاليات المعبّئة بفن الخط مقارنة بباقي الفنون. فهذا الفن الأصيل الذي عرف على امتداد أزمنة طويلة بتناج الفنون تحجبه اليوم عن الوجدان العربي عامة والتونسي خاصة تأثيرات فنيّة وافدة طلمست حاسة الذوق الأصيلة، بزعماء ثلة من الفنانين التبهروا بالثقافة الفنيّة الغربية ومدارسها المتعددة، فأنجرفوا في تياراتها تاركين أصالتهم وتراثهم لبناء ذواتهم بطوب



لوحة للفنان سيد إبراهيم تصدّرت غلاف المسابقة الدولية الخامسة للخط العربي سنة 2000م
والتي أقامتها اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي باستانبول
باسم " تمهيد للخط العربي سيد إبراهيم "

ARCHIVE

أحسن وأسهل طريقاً لاستحكام الصنعة فيها» (4).
فالحضارة تنمو إذن بنموها وتتخلص بتخلصها، ونظراً
لارتباط العمران الحضري عنده بالدولة فإن الخط كسائر
الفنون يتوافق في جودته وضعفه مع قوة الدولة أو
ضعفها، فلا يمكننا بالتالي أن نبني حضارة كاملة الأركان
دون أن نهمل من تراثنا الخطي. وهو ما أشار إليه أيضاً
جمال الدين الأفغاني في سياق حديثه عن المحاولات
الغربية للتيل من لغة العرب وتراثهم ومظاهر حضارتهم
بالقول: «لا جامعة لقوم لا لسان لهم، ولا لسان لقوم
لا تاريخ لهم، ولا تاريخ لقوم إذا لم يقم منهم أساطين
يحمون ذخائر بلادهم ويحيون مآثر رجالهم» (5).

غير أن هذه الدعوة للعودة إلى تراثنا الخطي لا
تعني بشكل من الأشكال السكن فيه مثلما فعل بعض
الفنانين في هذا المجال، الذين تمسكوا بالتقليد كشكل
من أشكال الوفاء لكبار الخطاطين متوقيين بذلك وقفة

أهل الكهف. ففي الحقيقة لا يزال الخطاط العربي
منبهرًا بالتراث الخطي الذي تركه الأسلاف، فتتحرك
في نفسه رغبة جامحة لمحاكاة كبار الخطاطين وبلوغ
ذروة حروفهم وتأسره كاريزما جمالية أحرف جهازة
هذا الفن التي تستحوذ على القلوب وتفتح الصدور
وتنشأ الرغبة في تمثيلها، فيقضي عن غير قصد على
فكرة الإبداع وملكة الخلق وفق أساليب جديدة تثرى
هذا الفن العظيم وتدفع به نحو أفق أوسع.

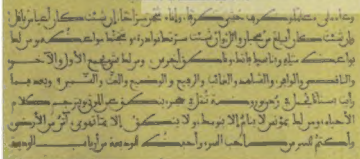
وفي غمرة هذا التجاذب الفني الذي يعيشه الخط العربي
بين هذه التيارات الفنية المتصادمة أصبح من الضروري
طرح مشكلة الخط العربي من جديد في إطار إعادة البناء
والمراجعة، والخوض في تجارب غطية أساسها التجديد
والإضافة تواكب روح العصر ومتطلباته تلبية للشعور
بأهمية تعميق الروابط بين الأصيل والحديث، مما يشرع لنا
إعطاء نفس جديد للإبداع الخطي يستقرّ الحسّ الإشكالي



لوحة بالخط الكوفي القرواني للخطاط محي الدين خشارم

ARCHIVE

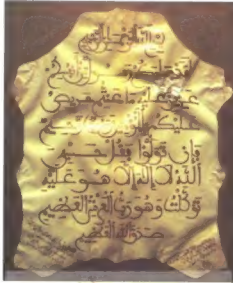
مكتبة بيت الحكمة / <http://Archive.beta.Sakhr.it.com>



«مما قاله الجاحظ في الكتاب» لوحة بالخط المغربي المبسوط للخطاط محي الدين خشارم ، ضمن اللوحات الفائزة في المسابقة الدولية لفن الخط بأسم محمد هاشم اليفاددي التي نظمتها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول أريساكا، 2007 م

والجمالي في مخيال كل قارئ وعاشق للوحة الخطية ويساهم في إثراء خطوطنا العربية على اختلاف أجناسها وتعدد خصائصها دون أن نطمس هويتها، إذ أن الأمر لا يعني الانفصال الكلّي عن تراثنا الخطي ذاته، بل هو القطيعة مع نوع من العلاقة مع التراث، «القطيعة التي تحولنا من «كائنات تراثية» إلى كائنات لها تراث، أي إلى شخصيات يشكل التراث أحد مقوماتها، المقوم الجامع بينها في شخصية أصم، هي شخصية الأمة صاحبة التراث» (6). وهذا ما يؤكد عليه أيضا «بلند الحيدري» في قوله: «مهمة الفنان لا أن يبعث تراثه بل أن يجدد فيه وأن يحوّر في معناه ومبناه ليستقيم له ما ينهض بتجربته الإبداعية في لغة يستطيع جمهوره الخاص أن يستوعب معتواها ويوجد تلقس أبعاد مفرداتها» (7).

غير أن فعل التدخل على التراث الخطي للغوص من خلاله في مفاهيم أكثر عمقا تؤسس لإبداع أعمال فنية غير مسبوق لا يمكن أن يستقيم ما لم يكن الفرد الفاعل متمكنا منه تمكنا يلامس الإتيقان، واعيا بأهم



الأبطن 128 و 129 من سورة التوبة
بالخط الحفصي التونسي للخطاط سالم منجي براهمي

ARCHIVE

الغاية منه التأسيس للحاضر بالماضي من خلال ترديد الخط «أحقرورة محجرة» والعبارة لدحمان، وإنما بغية تحصيل رصيد معرفي وجمالي يؤهل الفنان للتألق من جديد في هذا الفن.

وفي حديثه عن ضرورة التعامل الواعي مع خطوطنا المغربية كجزء هام من تراثنا الخطي لتصبح طاقة إبداع خلاقة يقول الدكتور علي الجليطي : «إن القراءة التشكيلية التي نبحت عنها ونطالب بها هي في الحقيقة محاولة لإعادة صياغة إبداعية للخطوط المغربية المهمة والمهشمة والتي يمكن تحويلها إلى طاقة دفع خلاقة سواء عبر القراءة التحقيقية أو القراءة التأويلية التي غايتها التأسيس لحقل معرفي وجمالي يكون بمثابة الرافد النظري لحقول التجريب المتطلعة إلى الإبداع والإضافة ضمن الخصوصية المتأصلة في جذورها والمتطلعة للتجديد في نفس الوقت».

خصائصه ومقوماته البنائية والتشكيلية مستجلبا كل ما يحف به من غموض، وهو ما أشار إليه محمد الهادي دحمان في إطار دعوته إلى تفعيل آليات الإبداع في الخط العربي ومحاولة التجديد فيه بالقول: «التجويد في مدار التقليد مطلوب بداية، لأنه أضمن للمجود في فهمه من الداخل بدل الوقوف عند الظاهر، فترقى لديه أسس بنائه إلى عتبات من الكيف في التشكيل والوضع بحسن التوفية والالتزام والاكتمال والإشباع والإرسال والترصيف والتأليف والتسطير والتنصيص...» (8) ويضيف بأن «الإلهام الفعلي في الخط العربي أوله التقليد بدرجة مجود يتلوه التأليف بالاستنباط بدرجة مبدع، وما بينهما مرتبة من المرتبتين بدرجة مجدد وهو الذي يجود في النوع من الخط العربي فلا يستعجبه ولا يستعده حتى يأتي فيه بأثر يحسب له يجيزه الراسخون في العلم» (9). فبلوغ درجة عالية في التجويد ليس



لوحة بالخط الكوفي القرواني والخط المغربي للمخطاط التونسي عامر بن جدو تونس 2011

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.it.com

الكلاسيكية داخل تشكيلات خطية ضمن قراءة معاصرة بعد أن مرّ بمرحلة هامة من التكوين والتشيع بالقواعد الخطية الأصلية على أساس أنها الانطلاق الصحيح نحو بناء فكرة مستقبلية للخط العربي، وهو ما يؤكد الخطاط على لسانه: «لا يكفي أن نعتمد على العمل التقليدي كمادة متواصلة بل لا بد أن تكون هناك إضافة حيوية تثير الحركة الفنية وتثير الاستفزاز الفني وتثير كثيراً من النقاشات، فهذه هي الإضافة الرسمية دون المساس بالقواعد التقليدية من ناحية المساس من تراثنا الجميل البديع الذي يزخر بهذه المواد الغنية لتطويعها ولا أقول لتغييرها

وفي هذا دعوة جليّة للنهوض بالإبداعات الخطية في واقعنا المعاصر وتجديد آليات قراءة فنّ الخط دون الركون للتقليد، وهو ما ذهب إليه الخطاط سالم منجي براهمي الذي أسس لحقل معرفي وجمالي في حضرة الخط الحفصي تطلع خلاله إلى الإبداع والتجديد بتعدد الخامات وتنوع الحوامل، وهو ما تدلّ عليه أعماله الخطية التي تعكس عمق النظر والقدرة العالية على صناعة الإبداع ضمن القواعد الأصلية للخط المغربي، والتي تكشف إلى حد ما عن حنين باطني إلى ما تركه السلف من ثراء خطي.

كما وظف الخطاط عمر الجميني المخطوط



«وسبح بحمد ربك قبل طلوع الشمس وقبل الغروب»
طارق عبيد، خط ورسم بالحاسوب

نحاول هذا الموروث وأن نعيد صياغته ل يبقى قادرا
على التطور مواكبا تقلبات الأزمنة والأمكنة . فالخط
العربي بما له من خصائص جمالية وتشكيلية يحتمل
من التطور والإضافة ما لا نهاية له .

بل لتحسينها أو لإضافة أشياء في نفس المستوى
الذي ورثنا إياه أسلافنا من الخطاطين . . . » (11) .
فاعتبارا للممكّنات الواسعة التي يمنحها -الحرف
العربي على مستوى التشكيل، ليس من العسير أن



«و من يتق الله يجعل له مخرجا و يرزقه من حيث لا يحتسب» لوحة للخطاط عمر الجملي 2010



ونحن نشيد في هذا الإطار بكل المحاولات الجادة والمستمرة للتعرض بهذا التراث الفني الزاخر من قبل بعض الفنانين الذين يؤدون واجب عشقه رغم قسوة كل الظروف وأمام كل العراقيل التي تهدد مستقبل الخط العربي، فيفوضون زهرة شبابهم في الدأب والتحصيل والعناية بتجويد الحرف العربي وتهذيبه والتفنن بشكله وتركيبه... ومثل هؤلاء الفنانين في نظري هم حلقة الوصل بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والابتكار. كما أن بعض المعارض الفنية المعنّية بفن الخط سواء الوطنية منها أو الدولية - والتي تستقطب خطاطين من أمصار كثيرة -، هي على الرغم من ندرتها تباشير خير، ويمكن أن نذكر منها تلك التي يقيمها المجمع التونسي للآداب والفنون «بيت الحكمة» أو مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول والتي تفتح أبوابها رحبة أمام كل خطاط مبدع أو تلك التي تُنظم في إطار تظاهرات الشارقة الدولية وغيرها.

كما اتخذ الخطاط عامر بن جذو منهجا وأسلوبا متجددا في بناء اللوحة المعاصرة خاصة مع الخط الكوفي القيرواني الذي سحره فلا زعموا بدمع من خلاله تشكيلاته الخاصة التي أعاد بها تكوين الحروف وأعطى ما يراه من دون الخروج عن ضوابطه.

ومن الخطاطين من وجد في عالم الرقميات فضاء جديدا للإبداع الخطي، فقد تمكن الخطاط طارق عبيد على سبيل المثال من تشكيل تكوينات معقدة جسد خلالها عنصر الحركة والإستمرارية، فهذا الخطاط قد خلق من حركة الخط العربي إيقاعا موسيقيا متناغما يتحرك وينساب كلحن عذب متواصل، من خلال تشابك الحروف وبراعة التكوين فضلا عن اختيار الألوان التي بدورها تعكس الذوقية العالية والمبدعة الذاتية للفنان في تعامله مع الحرف العربي من جهة، وارتباط الفنان بمرجعياته الثقافية وحبهِ وإتيمائه لعرويته من جهة أخرى.

فكّل ما ارتبط بالقرآن لا يأفل ألفه وستبقى شمسه
تشرق في كل يوم لتذكّرنا بخلود هذا الفن الرائع
والسحر الحلال.

وعودًا على بدء، فإن الحرف العربي تراث متجدد
أينما يقف بسمو، وأينما تحرك فھر ينمو ويتقدم،
وسيرتقي بفعل جهد كل مبدع وعاشق نبيل مخلص،

المصادر والمراجع

- (1) غازي التميم، الخط العربي أينما ظهر بهر، جريدة الدستور، العدد، 5807، الأردن، 2009.
- (2) معصوم محمد خلف: <http://www.amuzilart.com/amuzil-press-article-splart.php>
- (3) « Le point culminant que j'ai atteint en art du dessin, la calligraphie m'y a précédé depuis longtemps », Pablo Picasso.
- (4) إين غللدون، مقدمة ابن غللدون، ج 1، الفصل 30، دار القلم، بيروت، ط5، 1984، ص. 136.
- (5) المرجع السابق.
- (6) جمال الدين الأفغاني. ضمن مقال بعنوان «جمال الدين الأفغاني داعيا ومصلحا» لعبد الغني الفاسمي، مجلة دھوة الحق، العدد 132، الرباط، المغرب، 1983.
- (7) محمد عابد الجابري، نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلّسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1986، ص. 19-21.
- (8) بلند الحيدري، زمن كل الأزمنة، نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص. 137.
- (9) محمد الهادي دحمان، مقال بعنوان «في نمط الخط العربي»، مجلة الحياة الثقافية، العدد 230، تونس، 2012، ص. 119.
- (10) المرجع السابق.
- (11) علي الجليطي، بحث بعنوان «الخطوط المغربية وأسئلة القراءة التشكيلية»، ضمن العمل الجماعي «الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية»، المنجز بمناسبة أيام الخط العربي الثانية بإدارة الأستاذ خليل قوبعة، قرطاج، ماي. 2006، بيت الحكمة، جويلية، 2008، ص. 141.
- (12) عمر الجمتي،

http://mohamed-boukerch.blogspot.com/2011/06/blog-post_8049.html

الفن التشكيلي في عالم الإسلام

عادل بالكحلة / جامعي تونس

أو غير واعية. إنها العنصر الأهم في النسق المعرفي الموقفي، محددة في الآن نفسه دلالة هذا النسق وتنظيمه ومدى قدرته على التوجيه والتأثير الاجتماعيين وهي قائمة على وظيفتين أساسيتين:

1 - الوظيفة التوليدية: فهي العنصر الذي به تخلق العناصر المكونة للنسق المعرفي-الموقفي داخل الحقل الاجتماعي المعين، فيتخذ شكله ودلالته بتلك الإلية، وبها تأخذ عناصر النسق المعرفي-الموقفي معانيها وقيمها.

2 - الوظيفة التنظيمية: فالإلية تحدد طبيعة الصّلات التي تجمع بين عناصر النسق المعرفي الموقفي في الحقل. فهي العنصر الجامع للنسق فتجعله قاراً تشكيباً. فالإلية هي النواة المركزية للنسق المعرفي-الموقفي تجعله قادراً على التأثير في الحقل الخاص أو تغييره أو الإقامة فيه، وربما التأثير في المواقع الأخرى أو حتى في الحقول المجاورة الأخرى. فهي تنظم الارتفاع وتبينها جاعلة إياها متميزة عن بقية الارتفاعات. تتكون الإلية من أنماط ثلاثة من العناصر:

العناصر المعيارية: وهي العناصر المرتبطة بالتاريخ الجمعي أو الفردي ونسق القيم بالكيان الجمعي أو الفردي وهي التي تحدد الأحكام واتخاذ المواقع المرتبطة بالارتفاع، مكونة الإطار المرجعي للارتفاع، وانطلاقاً منها يكون تقييم المشروع الاجتماعي لها.

العناصر الوظيفية: إنها عناصر مرتبطة بتسجيل النسق المعرفي-الموقفي ضمن الممارسات الاجتماعية والإجرائية، أو إحداها. فنحدد تلك الممارسات التي لها مشروعية الظهور عندما يتواجه الأفراد والجماعات مع موضوع الارتفاع، خالقة مشروعيتها الخاصة، ذات الزبنة التشكيبية أو ذات التبعية، تجاه الارتفاع المهيمنة.

■ 1 - مفهوم الإلية:

لقد نهت ميشال فوكو مقولة «الإستيم» (1) قاصداً به نسق العلاقات التي تربط «بين الممارسات الخطابية التي تفسح فضاء» (2) لصيغ معرفية (علمية، فنية، ثقافية)، وعند الانقضاء لأنساق معقدة، فهي مجمل العلاقات التي تستنبطها من خلال الانتظامات الخطابية (3)، وهي الشروط للنسق للمعرفي -- الموقفي تفتح على الاختلاف وتباين المواقف داخل الحقل الواحد. أمّا الإلية، كما اقترحها، فهي النواة المركزية التي تتحكم في النسق المعرفي-الموقفي واعياً كان أو غير واع، واعية كانت

العناصر المختلطة : ولها بعد مزدوج ، ميارِي ووظفِي في الآن نفسه، متدخلة في توجه الممارسات وإنتاج الأحكام معا (4).

2 - إِمَة الفَنِّ التَّشْكِيلِي فِي الْعَالَمِيَّةِ الْإِسْلَامِيَّةِ الْأُولَى:

تمثل ثنائية «الظاهر» و«الباطن» إحدى مقولات الامتثال الإسلامي السیادي. وقد استبطلت هذه الثنائية في الرسم الإسلامي المنمنمي. فمن الواضح أن هذه المدرسة التشكيلية مثلت العرفان في استخدامه الظاهر للحج إلى الباطن. فعندما يتناول الشاعر والرسام العرفانيان حب لیلی والمجنون، أو حب يوسف وزليخة، أو حب سليمان وقيس، إنما هو تعبرين على الحب البشري من أجل النجاح في تمارين الحب الإلهي، قال قطب الدين الشيرازي: «نحن نتعلم الحب الإلهي في كتاب الحب البشري». وعندما يتناول الشاعر والرسام العرفانيان لعبة الصولجان، فإنما يتناولان رمزًا للمعالجة الجماعية للحياة ليعبًا. وقد كان عديد العرفاء مصورين، وأشهرهم نقشبند ونظامي والجنيد.

عندما يركز النص السیادي الإسلامي والعرفان أعدادًا معينة، يمثلها الرسم الإسلامي، فمن المعروف أهمية عدد سبعة (5) في هذا السياق الانتحالي، ولذلك نجد استجابة لهذا العدد في منمنمة «رجال سبعة يموتون عطشا» (رسم مجهول، هراة، حوالي سنة 1495م)، إذ نجد نسفا امتاليا للنفس المتعطشة إلى الماء الإلهي في صحراء الكَبَد والمجاهدة. وفي منمنمة «أبو زيد يعظ الناس» (الموصل، بين عامي 1222 و1223). ومنمنمة «ركب السلطان» (المصور الجنيد، بغداد 1396) ومنمنمة «شیرین تأمل صورة خسرو» (هراة، بين عامي 1494 و1495م) ومنمنمة «مأدبة على العشب» (محمود المذهب، بخارى 1537م) نجد توظيفيا لمضاعف الستة.

في رسم الرجوء البشرية الجميلة رجوع «إلى نظرية علوية مفادها أن كل جميل شاهد على الجمال الأعلى

لمخالقه ومذكّر به» (6)، وذلك من تجليات الشكرية. فلفد خلق الله الإنسان لكي يكتمل، وفي اختيار الوليية استيعاب لمقولة عرفانية تؤكد على الدوران والعشق في كل مظاهر الحياة (الأفلاك، الطواف حول الكعبة، الزّفن العرفاني، جاذبية القطب والإمام ومركزيتهما، مركزية الإنسان في الخليقة، مركزية الله ...). كما يوظف الشعر العرفاني الخمر التي «لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَوُونَ» (سورة الصافات، الآية 47)، إذ أنها من «خمر الإزادة والمعرفة والمحبة والعشق والذوق وعياه الحكم والعلوم» (7)؛ وعدم التصدع عنها (8). في حكمة ابن عربي هو أنها «كلها لذة لا أثم معها ولا خمار» لكون أهلها «واصلين واجدين لذة برد اليقين، شاربين الشراب الكافوري، فلا يذهب تمييزهم وعقلهم بالسكر ويغلب عليهم الحال» (9) ونحن نجد في إضبارة الرشامين والعارفين والشاعر نقشبند (10) ونظامي هذه الرمزية الخمرية، وفي غيرها من إضبارات الشعر العرفاني والمُتَمَنِّمَاتِ المصاحبة له، ويصبح العالم جميلا، ويبلغ ذروة الجمال به «الإنسان الكامل»، وأعلى مراتبه «في معنى الإمام المكيّن المطلق لمعنى الفارقليط» (11)، فكان رسم باطن «الآليات والأولياء» (12)، وكانت فكرة تصوير محمد وعلي وأصحابهما وأنبياء العهد القديم وعيسى والمتصوفة (13)، كجلال الدين البلخي. وقد تجسد ذلك أيضا في تصوير «الفارس المقاتل ضد قوى الشر» (14) في رمزيات رسم بهرام غور، وغيرهما، ولم يكونوا هم المقصودين، إذ أن العاشق المريد دائما يرمز بهم إلى الأولياء، كادحا في سلوكه نحو المعشوق الأعظم. وبذلك تبلغ لوليية الرسم الإسلامي المنمنمي ذروتها بامتثال لؤلُب عقول الكون، «لؤلُب النبوة والولاية» (15). وقد وصل هذا الرسم إلى الرعشة الميتافيزيقية بامتثال معراج الرسول محمد إلى معشوقه العاشق له حيث أطلع «على الأسرار الإلهية» (16)، ذلك المثال الذي جاهد العارفون العاشقون الصماهي به، فالرسم ليس مُباحا فحسب، بل جعله الامتلاء الإسلامي قائما «بدور الحركة الصاعدة نحو العقول

في كيانته العظيم، أي يستمدجها لتصبح جميعها مشاركة في العبودية الصلّاتية. فتقطّعة الرسم هي مزيد تعبيده إذ يصبح متخيلا سائلا مركزا لا مجرد محمول، فالعابد ينتهي أن يتناسى أوثنته لينسجم أكثر مع سيولة الكون ليكون عبداً (21). فمتدما يقول الرسول: «أفلا أكون عبدا شكورا؟» إنما يواصل المنطق الجمالي الشّوئي العريق: «اعْمَلُوا آلَ دَاوُدَ شُكْرًا»، (سورة سبأ، الآية 13) وكان يوفّر من رسوم ونحوت للأطفال، ضمن حكمته التربوية.

ومن حرص الرسول على التشكيلي-الشّكري، المتماهي، كانت خزّبه على الصّنية والأصنام ورعايته للتماثيل الشّكرية. ولذلك حطم في فتح مكة التحت الخادم للوهم والخضوع للسلطة، بينما استبقى التشكيل المتماهي بالآثياء ورسالاتهم إذ أعلن إعجابه بتصوير جمع بين المسيح وأمه موضوع داخل الكعبة (22)، وميقا عليه.

نقل أبو الوليد الأزرقى عن عطاء بن أبي رباح: «أدركت فيها تمثال مريم مزوّقا في حجرها عيسى مزوّقا (...). وكان تمثال عيسى ومريم عليهما السلام في العصور الذي يلي الباب (...) فقلت لعطاء: متى هلك؟ قال: في البحرى، في عصر ابن الزبير» (23).

ونقل عن صبرو بن دينار: «أدركت في بطن الكعبة قبل أن تهدم [في عصر ابن الزبير] تمثال عيسى ابن مريم وأمه» (24).

عن نافع بن شيبه بن عثمان أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «بهاشية أمح كل صورة إلا ما تحت يدي». قال: «فرغ يده عن عيسى بن مريم وأمه» (25)، «فرأى صورة إبراهيم فقال: (قاتلهم الله جعلوه شيخا يستقسم بالأزلام)، ثم رأى صورة مريم فوضع يده عليها وقال: (أمحوها ما فيها من الصور إلا صورة مريم)» (26). فلقد كان النبي محمد يريد إعادة تأسيس الإمة التشكيلية النبوية-العرفانية، معيدا الارتباط بالشّكرية الإبراهيمية والشّكرية الداودية-السليمانية: «يَسْمَلُونَ لَهُ [المصوّرون] (27) مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِبَ وَمَتَائِلَ وَجَنَانٍ كَالْجَنَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ

[=الأعراف] بفضل الهيكل الجوهري للأعمال الفنية، أي بفضل الدائرة السرية، وهي الشكل الرياضي والعرفاني معا، وهو المختبأ في المعنى الظاهري والمجسد للحركة الحلزونية لهذا الخلاص» (17). فاللوب يحول المعنى الباطني للرسم الإسلامي «صلاة حقيقة ترفع الروح إلى الله» (18). وهنالك كان لأول مرة في تاريخ الفن بالعالم أجمع، بل في المرة الحقيقية، إعلان الحدائة التشكيلية.

يؤكد السلطان أكبر وهو مفكر إسلامي من القرن الميلادي السادس عشر، أن محاكاة المصور للطبيعة أمر مستحيل، لأن ذلك يتطلب تصوير كل بقعة بتفاصيلها، من الداخل والخارج. ويذكر مؤرخه ووزيره ومرثيه أبو الفضل أنه كان يقول: «لقد بدا لي أن للرسم طريقة خاصة في الإقرار بالله تعالى لأنه عندما يصور كائنات حيا، وعندما يصور أعضائه» عضوا عضوا، يحس أنه غير قادر على منح الذاتية لعمله. وهو مضطر في هذه الحال إلى التفكير في الله تعالى وأهب الحياة، وبذلك تزداد حكمة الرسام» (19). وبهذه الحجة أحل السلطان المفكر، الفقيه، أكبر، الصورة الشخصية التي عرفت أرددها كبيرا في الهند المغولية في القرن الميلادي السابع عشر. ولقد كانت الدولة العباسية «تُحلّل» الرسم والنحت، مسقطا عليهما الإمة المانوية في الفن، لما وطعت المانويين، خاصة مع المأمون مطمئن إمة الإسلام فيه. فلما أصبحوا مضطهدين فيها، في القرن العاشر ميلادي، لخللاف السلطة معهم، أصبح التصوير كله مانويا أو غير مانوي محرما، لدى فقيه البلاط العباسي بعد أن كان يحلله كله (20). فلما تحررت العقيدة من السلطة بالماتريدية رجع التصوير في البلاط المغولي بالهند حلالا، أي مباحا. وقد أبرز وجه الرسول على عكس التصوير الصفوي بإيوان الذي كان لا يظهر وجه الرسول والمقدسين بهالة.

كان الرسول يحرص على التشكيلي في اجتماعيته. فقد كان يقتني زرايى وستار تحمل رسوما. ولما توصّله تلك الرسوم مع كل عناصر الحياة الأخرى إلى الصلّاة، يُخفيها ويغطيها، لكي تصبح جميع تلك العناصر سائلة متمازجة

حادثة تشكيلية ما، تقوم على التقطيع والخطوط بشرط أن تكون لها إمة عرفانية اجتماعية معمقة.

لقد شمل التصوير في حِمْى العالمية الإسلامية الأولى الرسم بالكتب، والزرايى والستار والنقود، وغيرها من المُستعملات، وباعتبار أنَّ المغرب كان لعدة عوامل أقل إنتاجاً للكتاب من المشرق، برز تصويره في الزرية والستار والنقود أكثر، علاوة على أن المالكية المهيمنة على الكتاب أعادت التصوير فيه، فكان التصوير مهنة الحائك والتساج والبناء في بلاد المغرب.

3 - عوامل تحليل الإمة التشكيلية المحمدية في العالمية الإسلامية الأولى:

لقد تعطل ظهور التصوير الإسلامي بالشام طيلة العهد الأموي، وذلك لتحالف السلطة الأموية مع رؤساء المذهب المسيحي المملكانى، المذهب الذي كان طويلاً مذهب الكثير من القياصرة، وأهم هؤلاء الرؤساء يوحنا الدمشقي. فلقد كان المذهب المملكانى أكثر المذاهب إزمنة للمسيحية، في جعلها مائدة لمسيحية إكلية سلطة وفي جعل المسيح ذا طبيعة واحدة، هي الطبيعة الألوهية. فهو المذهب المسيحي الأكثر تحيزاً للإله، ولكي لا يكشف المؤمنين هذه النزعة التحيزية التي تقتضي تلقائياً إلهاء الألوهية، كان من الضروري منع الأيقونات في هذا المذهب (33).

رغم أن الشام، ذات الأثرة المسيحية بالعهد الأموي وحتى القرن الرابع الهجري، ذات تعددية مذهبية، فإن الدولة الأموية خيرت الانحياز المطلق للمذهب المملكانى، فأبندت يوحنا الدمشقي في اضطهاد الفرق المسيحية الأخرى، رغم أن شرط قبول الفرق المسيحية الشامية الأساسي للفتح الإسلامي كان توفير الحرية المذهبية الممنوعة في العهد الروماني - البيزنطي. ولما عرم يوحنا الدمشقي وورثاؤه في تحطيم التماثيل والأيقونات بالكنائس، دعمتهم السلطة الأموية، بل حرمت على المسلمين الأمر نفسه.

فأرودة سُكراً وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴿ (سورة سبأ، الآية 13). فالأمر مرتبط بالمشيئة الإنسانية ويكرس لها في سياق شكري. وأهم ما يشكر الله عليه في نظر ابن عربي هو إرساله ﴿رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾ (سورة الأنبياء، الآية 107)، أي إيجاده النبوة في نوع الإنسان، ولكن النبي محمد لم يجد الوقت الكافي الذي يسمح له بالإشراف على ممارسات تطبيقية لهذه الإمة إذ سرعان ما توفي ﷺ. وبناءً على مسجده بالمدينة كان قائماً على تصور وتصميم تشكيليين، تماماً كبناء إبراهيم واسماعيل الكعبة، ولقد كان إبراهيم محطاً للأصنام ليكون مؤسساً للتماثيل الشكرية.

لم يكن التشكيل بعيداً عن شعر مجنون ليلى، قيس بن المثلوح، إذ مازالت طبغات ديوانه تستنسخ خطوطه ونقاطه على رمل الصحراء (28). ولم يكن التشكيل بعيداً عن شعر الحلاج وتأملاته الثرية، إذ ما زالت طبغات طواسينه تستنسخ تصورات التشكيلية بطاسين المشية وطاسين الأسرار في التوحيد وطاسين التنزيه، وقد قدم شروحا لتقطيعه وخطه (29).

الرسول نفسه ﷺ كان من تشكيليين المثل، إذ لا غنى رسول الله صلى الله عليه وسلم في الأرض أربعة خطوط، وقال: أتدرون ما هذا؟ (...) فقال الرسول ﷺ: أفضل نساء أهل الجنة خديجة بنت خويلد وفاطمة بنت محمد وآسية بنت مزاحم امرأة فرعون، ومريم ابنة عمران (30). وخط الرسول خطأ وقال: هذا الإنسان... .

ولتشكيلية الرُّسل المكررة من الرسول إلى قيس بن المثلوح فالحلاج، سر عُرْفاني. يقول العارف الموسوي: «... وأما التراب الذي هو أصل نشأة الإنسان، قال عز وجل من قائل: ﴿مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ﴾ (سورة طه، الآية 55)، وقال جل جلاله: ﴿فَلَمْ نَجِدْهَا مَاءً (31) فَتَكَبَّرَ صَبِيحاً طَيِّباً﴾ (سورة النساء، الآية 43)، فإنه لكي نُفكر في ذاتك، لتعرف من أوجد ومم أوجد ولم أوجدك، فترفع الفكر من رأسك لأن التراب هو الأصل (...)» (32). ولعلنا اليوم في حاجة إلى

لم يكن الأمر نهاية في التدين أو ترميًا، فزيد الأول أو الوليد بن عبد الملك اللذان حاربًا الرُّسْم والنحت مرَّقا مصحف القرآن، ولم يكن يزيد الثاني وهشام يعرفان الموقف الديني عندما حظرا تصوير الكائنات الحية مطلقا، ولا لهما مستشارون يعرفون الدين الإسلامي. وقد طلب ملوك الأمويين من بني قسورهم نحت آلهة الماء الإغريقية وكذلك فينوس (34).

استمرَّ تجاوز التشكيلية السائدة مع الملوك العباسيين، حتى مع الذين تعاقبوا على بناء قصور سامراء، وهم الذين ادعوا منذ عهد المتوكل أنهم من «أهل الحديث» الذين يحرمون التشكيل أصلاً، إذ كانت الرسوم الحائطية بأجنحة الريم بتلك القصور «تضمُّ مناظر راقصات وموسيقين» بمجالس خمر الخليفة (35)، وكذلك الأمر نفسه في جداريات العمارة العبيدية بإفريقية. وقد كانت خليطاً من العناصر الساسانية والهلينية ولا تحمل حداثة تشكيلية (36). ولقد تحالفت المالكية الشمالية-الإفريقية مع الموقف السياسي للأمويين فقبلت مثلهم عقبة بن نافع وهشمت موسى بن نصير، وأدانت كسيلة والكاهنة المظلومة (37)، فثبتت موقفهم من الممارسة الفنية، فحرمت التصوير.

لقد حطَّم عبد الله بن الزبير، حاكم مكة بين الحكاهة 73 هـ، صورة المسيح ووالدته، التي تركها الرسول في فتح مكة، إذ كان ابن الزبير يريد أن يكون نبياً يؤسس التشريع، ومنه التشريع التشكيلي والجمالي، فرفض تخطيط الكعبة كما أراده الرسول (38) فكما حطَّم محمد تشكيلية الاستقسام بالأزلام والصنمية حطَّم عبد الله ابن الزبير الإثمة التشكيلية المحمدية الشكرية. ومن ناحية أخرى، كان عبد الله بن الزبير، القرشي، يريد أن ينتقم مُروءياً لَمَلَّة قبيلته، فريش، وسجدها السياسي والمعاشي، وتشكيلتها الكهانية التي استخدمتها للهيمنة المملية على العرب، وتحطيم عبد الله بن الزبير لصورة المسيح وأمه مريم تأجلت إنطلاقة التشكيلية الإسلامية، أي ما إن بدأت حتى أجهضت، باعتبار أن تلك الصورة أراحها الرسول محمد علامة على بداية الرسم الإسلامية. كما أنه بذلك أجهض بداية المِزْغانية

الإسلامية، باعتبار أن سلطة ابن الزبير الكلانية كانت تُحارب كل نزعة سياسية مجبوبة باعتبار أنها نزعة سياسية مفتوحة على الإمكانات والاختيارات المستقبلية، بينما كانت سلطته نهائية لا تقبل التعددية والإمكانات ولا تقبل مشاركة النساء (فقد كانت الصورة تجمع بين رجل مجبوز وامرأة مجبوزة) إذ بقي ابن الزبير مُحْبِطاً من معارضة أم سلمة زوج الرسول له وإدانتها لنزعه الانفصالية ولخلفها التشريعية عن سلوكه السياسي مبكراً.

أما الأوزاعي الذي قدَّم فتواه لعبد الملك بن مروان ليقتل غيلان الدمشقي «لأنه معتزلي خبيث» (39)، واعتبر سلطة عبد الملك ودينه قويتين، فقد اعتبر أن كل تشكيل حرام. وهو يصدر في كل ذلك من أصوله المملكانية (كما كان أحداه الموالين لبيزنطة) التي تؤمن بأن الملك، كلُّ ملك، وضعه الله ولا يجوز أن يُعرض عليه، كما كان يتصور الله كالمملكتين إنساناً ذا دين وقدمين ورأس (40)، واستمرَّ في الرفض المملكاني للتصوير، خاصة وأنه مستزلم للمائلة الأموية المتحالفة مع بيزنطة المملكانية. ورغم أن حضور ابن عربي بالشام أحدث قطيعة مع الأوزاعي والملة الأموية، فقد جاءت التبرية في القرون السبع الهجرية لتعيد استمرار المملكانية في تحييز الإله إذ تجعل له جسماً من الماديات. وكان من الضروري أن تحرم التصوير لتخفي موقفها اللاهوتي حتى لا يفتضح عند التجريدين المسلمين في لاهوتهم.

4 - الالتزامية في الفن التشكيلي بالعالم الإسلامي المعاصر

4 - 1 - بين مهمة الخلق والالتزام عند روجيه غارودي

مشكلة الفن عند رُوجيه غارودي هي قبل كل شيء مشكلة الخلق. وهو يستعيد قول سَتَانْدَال: «ما الرسم إلا أخلاق تشكيلية»، ليؤكد أن الواقع ليس معطى جاهزاً، بل مهمة تُختَر، ويُعَدُّ خلقها إنسانياً باستمرار. ويقتضي الانتقال من الحس المعيش إلى التصوّر أن

يتشتر الإنسان، أي أن يخرج من مركزته ليرى العالم. أما الانتقال من التصور إلى الرمز، فهو يتطلب مهمات أكبر، لأنه إعادة نظر بكل نظام مُتناهٍ بمعنى أنه مكتمل ليُدرَك بأنه ليس متناهِياً إلا بالقياس إلى اللانهاية. فبالحواس والتصورات نتجه نحو ما هو كائن وما تم فعله، وهذا يستدعي «لا أن نكون بُناة أشياء...»، بل أن نكون مولدي معانٍ وخالقي مستقبل.

وهنا يكون الفن، في نظر غارودي، كالأسطورة والدين، حقلاً نموذجياً للفعل الخالق لدى الإنسان. وهو يرى أنه وُلد من العمل، واستطاع أن يبلغ وجوداً مستقلاً، لأنه نابع من الحاجات الإنسانية غير الضرورية. «فحينها يرسم إنسان العصر الفلزي بعض الخطوط المتقاطعة المتناظرة على الإناء الصلصالي الذي يشرب فيه الماء، يتمتع هذا الشكل التزييني ببعض الاستقلال تجاه وظيفة الإناء النغمية المحضنة، استغلالاً يُفرضُ الإنسان بما له من قدرة على الخلق».

وبذلك تتأسس الحواس بتأسس الموضوع، صنع العمل الإنساني. وبذلك يكون الفن «مشاريع إنسانية محققة». فالخلق الفني هو أحد اللحظات العليا في التأثير المتبادل بين الإنسان والطبيعة، حيث يكشف غايات جديدة. فالفن ليس «إنتاجاً فكرياً فحسب، بل هو تحقيق للإنسان بكيّته».

وهو يلاحظ، باعتباره ناقدًا جماليًا، أن الرسم لم يعد يعني، يوماً بعد يوم «خطاً لقسمات صورة ما أو رمزاً مجرداً لعاطفة، بل أصبح يعني بشكل متزايد الأثر الذي تخلقه حركة، أي المصصة التي يخلقها فعل» فاللون لم يعد بالضرورة درجة الصبغ الموضعي للأشياء، ولا الأثر الانطباعي عنها «يكتسب قيمة بنائية، إذ يخلق المكان وبينه ولا يتقبله معطى جاهزاً».

ولم يعد التأليف والتوزيع في الرسم ضرباً من الإخراج «خاضعاً لقوانين الأشياء المادية والهندسية، ولا ترتيباً تزيينياً أو موسيقياً فحسب، بل أصبح بناءً لنموذج يُعبر عن بنية فعل».

فقد أصبحت اللوحة قيمة في ذاتها، فلا تُقاس قيمتها بالنسبة إلى عالم يُفترض أن تمثله. وهي تقدم في كل حقبة نموذجاً يعبر عن قدرتنا على إعادة خلق العالم وتغييره. وبذلك وقع تجاور النموذج الإغريقي-الروماني، والنهضوي، المعرفين في الاغتراب عن الحالة الإنسانية، إذ كانا المصورَ فيها «يعيد بناء الظواهر الحسية ونظمها وفقاً لقواعد تعتبر طبيعية وحكيمة في الوقت الواحد». وقد كان الفضل في هذا التحول بالتشكيل الأوروبي يعود إلى اكتشاف الفنون غير الأوروبية كالفارسية والإسلامية و«الأمريكية» ما قبل الاحتلال الأوروبي، والإفريقية واليابانية والأندونيسية والميلانيزية...

ويدلّا من الانطلاق من الحسي، أخذ الفنان الأوروبي يطلق «من المعاناة الحية لقوى غير مرئية» ثم يخلق «المقابلات التشكيلية القادرة على التعبير عنها»، في سياق «جعل غير المرئي قابلاً للرؤية»، كما يقول بول كلي. وتلك هي الإرغاصات المؤسسة للالتزامية.

إنّ روجه غارودي يقترح أن يكون الفن معرفة، ولكن معرفة نوعية، إلتزامية، بموضوعها وبلغتها، فيكون «دور الفنان التاريخي» «دور إيقاظ البشر على وعي صفتهم الإنسانية، صفة الإنسان الخالق»، غير المُفترَغن إلى قدر «إيديولوجي» مضبوط مسبقاً «في خمس مراحل ذات قيمة كلية وثابتة».

فهو لا يُريد فناناً يخدم تصارييف الظروف والبيئة، بل يريد فناناً يساهم في خلق المستقبل، فالفن «بسمته التنبئية يعبر عما هو جوهري في الإنسانية. والعمل الفني هو الواقع الإنساني في طريق الصنع».

4 - 2 - الرسّام ناجي العلي: السياق الاجتماعي للفنان الفلسطيني معاناة والتزاماً

أهم محاور السيرة :

ولد ناجي العلي عام 1936 من أسرة فلاحية بسيطة شاركت في ثورة فلسطين عام 1936 أيضاً وكان

في الثانية عشرة من العمر عندما انهزمت القرية أمام عصابات الهاغانا الصهيونية التي أجبرت من بقي حيًا على المغادرة إلى لبنان.

استقرت الأسرة في لبنان في إحدى القرى الجنوبية تحت الأشجار مدة ثم في ضيافة أحد فقراء البلدة قبل التحول إلى المخيمات القريبة من صيدا. تلقى تعليمه الأول في مدرسة اتحاد الكنائس المسيحية، ثم في المدرسة المهنية في طرابلس ولكنه سرعان ما انخرط في مدرسة لتعليم الرسم، وبدأ أول رسومه على جدران بيوت المخيم. ولم يغادر ناجي العلي المخيم إلا لظروف العمل والسفر مجبرا كما حدث له بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان صيف 1982.

تأثر ناجي العلي في شبابه بالحركات القومية العربية لأنها جعلت القضية الفلسطينية محور اهتمامها المعلن، وقد نما وعي ناجي العلي السياسي بها.

أهم محاور المسار الفني:

أول إنتاج الفني لناجي العلي كان جدوان المخيم في محاولة لتثبيت الانتماء المكاني لمصا. هن ومرويض وليس مختارا ولا ينتمي أصلا لسكانه. فالمعلبة تبيت هوي ومكاني لذات مهتزة ومنغمسة في الشعور بالهزيمة. وقد كان ناجي العلي يسكن المخيم كلما عاد إلى لبنان. لقد بدأت أعماله الكاريكاتورية في مجلة «الطليعة» الكويتية عام 1963 ثم جريدة «السياسة» الكويتية 1969 حتى عام 1974 ليصبح رساما في جريدة «السمير اللبنانية» الصادرة في ذلك العام. لقد اختار ناجي العلي الرسم الهزلي لا الرسم «الجدي». وفي ذلك توفيق نفسي إذ أن الذات المعزقة وغير المتعمية إلى المكان وإلى الزمان لا تستطيع أن تكون منسجمة مع الواقع، فتكون علاقته به مرضية إذا لم تنجح إلى تشكيل واقع آخر خيالي أو السخرية من ذلك الواقع حتى تصبح علاقتها به أقل عدوانية إذ... الهزل الكثير من عوامل الانحراف والزرعة التجريبية يمتصها ويحولها إلى شيء الانرجانية. كما يمكن أن يكون اختيار الرسم الهزلي

أسلوبا في استطلاق واقع مغلق متكتّم أي هو وسيلة لكشفه وجعله واضحا ومرئيا. فالواقع العربي كما يؤكد ناجي العلي في المقالات الصحفية والحوارات هو واقع متكتّم عليه لا يقدّم إلا نظرة السلطة التي تغلفه.

رغم أهمية ما قدّمه ناجي العلي من أعمال في الكويت فقد كانت أعماله في السفر هي الأكثر تميّزا وحضورا. وذلك لعدة عوامل أهمها:

- طبيعة الحريّات المتاحة في لبنان رغم الحرب الأهلية،
- كون لبنان في تلك الفترة ساحة رئيسية من ساحات العمل الوطني الفلسطيني،
- عودة ناجي العلي للعيش في مخيم عين الحلوة الذي لم تتغيّر الحياة فيه كثيرا كما كانت عليه قبل بروز الحضور الفلسطيني،
- تطوّر التجربة الفنية لناجي العلي، إذ تمرّس طويلا في الكريت على الفنّ الكاريكاتوري فتغيّرت على مفرداته واستنبط مداليها بوعيه الشخصي وتماطفه معها.

لقد وسّع ناجي العلي في لبنان معاركه أوسع من ساحة معاركه في الكويت، فأصبح بإمكانه أن لا يشنّ الحرب على إسرائيل وحدها، بل كذلك على القيادات الفلسطينية والدولية والعربية وغير العربية التي تؤخّر الحلّ للمنظمة الفلسطينية، وهذا ما جعل دائرة الأعداء حوله تتوسّع، فأجبر على المغادرة من جديد إلى الكويت. ولكن الكويت أصبحت أقل احتمالا للرجل إذ تدهورت الحريّات الفنية والفكرية أكثر في العالم العربي بعد عام 1982 فاضطرّ لمغادرة العالم العربي وتمضية بقية حياته في لندن، لكن ذلك لم يطل إذ وقع اغتياله عام 1987.

لقد نشرت وكالة الاستخبارات الإسرائيلية عام 2000 قائمة لأسماء «الإرهابيين» وكانت زلّة لها معناها أن يكتب اسم ناجي العلي بينها.

تأثير المسرح والسجن في رسم ناجي العلي :

قبل ممارسة ناجي العلي فنّ الرسم كان ممارساً للمسرح في بعض المحيّمات والنوادي في منطقة صيدا وخاصة في مهّي محمّد كريم في مخيم الحلوة .

ولقد كانت الكثير من لوحاته إن لم تكن كلّها مقاطع من مسرحيات طويلة وعميقة وفيها الكثير من الجمل والكلمات التي تثبت تمكّن ناجي العلي من لغة الشارع ونبضه ومسرحته لما يدور في المقاهي . وقد ساهم تعطيل العمل المسرحي لناجي العلي بل القضاء عليه أمثاً وقانونياً في ظهور فنّه الكاريكاتوري تعويضاً عن فنّه الأوّل . ولذلك ظهر فنّه الثاني في قالب مسرحي وحواريّ تشكيلا وكلمات مكتوبة . فلوحة الرسم العادي لا نجد فيها عادة كلمات مكتوبة .

وقد أتاححت إيفافات السجن التي قام بها الأمن اللبناني ضدّ الكثير من القوميين اللبنانيين والفلسطينيين في جعله يجد ملاذاً نفسياً في الرسم ، فكانت خطابه بقلم الرصاص على جدران السجن أو على حطب السجائر . فالسجارة هي تعبير «هن رجولة مفقودة مستعادة» كما كتب صديقه بلنّد السينوري وأزله رسم احتفظ به ونشره كان في الأصل على حطب سجائر كان رسم زميله في الاعتقال سعيد الأسدي عام 1961 ، ظهر فيه وجهه معلقاً على صليب وبرز فيه الهلال على جانب أذنه اليسرى .

المعاور الرئيسيّة لرسم ناجي العلي :

كان من الطبيعي أن يبحث العلي عن توقيع مناسب باختيار توقيع اسمه في البداية، ثم أصبح يرسم دون توقيع . ثم اختار الصليب قبل أن يضعه ضمن دائرة أو في مستطيل . وبعد هزيمة 1967 ظهر توقيع المشهور «حظلة» . وقد كان في البداية يشبه الضفدع ، ودون أشواك على رأسه «أصلع» ثم أصبح يكتب شيئا فشيئا ملامح ثانية ليكون حافي القدمين وثوبه قصير مرتفع وذو شوكة نافر على رأسه ، ومديراً ظهره للناظر .

لقد كان رمز ناجي العلي طفلاً ، لأنّه يعتبر نفسه يريثاً في نقدّه وصادقاً في ما يشعر به . ويعتبر أنّ شعبه طفل اعتدّى عليه من الكبار في العالم . وقد كان هذا الطفل مشروعاً يتفجّع بالمرارة كالحظلة لأنّ واقع مرّ فيسكون عرضه لواقعه مرّاً أيضاً . وقد كان هذا الطفل يشبه الضفدع لأنّه رُمي في مخيمات تشبه المستنقعات ، وأجبر على التأقلم مع الأوضاع الجديدة وأن لا يعيش عيشة عادية ككل الضفادع . ولكن حظلة انتهى طفلاً يراه ناجي العلي ذا «10 سنوات» فلقد هُجّر وعمره 12 سنة وراء الحدود اللبنانية ، وقد كان ناجي العلي مثل حظلة حافي القدمين مرتفع الثوب . فحظلة هو ناجي العلي وهو الفلسطينيون يديرون ظهورهم لهذا الواقع الذي يرفضونه والذي فرض عليهم أن يبقوا دون نمو سليم (حظلة ليس طبعياً) . ولذلك كان شعر رأسه غير تامّ بل هي أشواك لا يملك غيرها لمنطقة هذا الواقع .

استفناج :

لقد كان ناجي العلي مثقفاً شاعداً على عصره في مواجهة سلطات متعسفة مرّية وغير مرّية . انتمى إلى الحركة وكاناً خارجياً عنها حتّى لفظته ولم تعد تحميه (المؤسسات الصحفية) . وكان مثقفاً أخلاقياً رفض الانتهازية حتّى لدى المناضلين الفلسطينيين . وانتهت المؤسسات الفلسطينية التي لم تعترف بالرّسامين ، ولذلك لم يتقدّم اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين مقتله وصمّت عليه . لقد كان فنّ ناجي العلي الساخر يحمل الكثير من التجديد والحدّات . وقد استطاع متابعة الأحداث لتيسر فهمها ولم ينب عنها . فالحرية وفنّه والتاريخ لا تنفصل عن بعضها البعض .

4 - 3 - فضل مخدر : عالم دين يرسم :

بدأ حيدر الهاشمي تأسيس الحص الجمالي بوصفه المطور للطاوس . وقد التقطت ذلك ، الجمالية القرطبية فكان تمجيد الطائر في المصوّرة البحرينية ، إذ كان نقش الطائر على الحص منصوباً على قبة قبر أبي سعيد (41) ،

للعمل في بيروت وهو دون البلوغ، يتأعاً للخبر والورق وغيرهما، مما جعله يعيش صعوبات نشيئة واندمجية ومراقة صعبة، ثم عمل سائقاً للشاحنات الكبيرة في الكويت. والدته أمة كانت محافظة على الصلوات، على عكس الوالد. لم تكن لوالده ولا لوالدته ميول تشكيكية، حتى التقليدية. ولكن العائلة اشتهرت بذكائها الديني، ولذلك كانت هي التي أدرجت الثقافة الفلاحية الأوروبية للقرية، تجهيزاً وإصلاحاً.

صلّى الطفل فضل وهو مازال دون البلوغ، فلما بلغ عاش مراقة صعبة مع الرفاق. وعندما عاد إلى الصلاة بالكويت، وعمره حوالي 16 سنة، كانت عودته بتأثير جيرانه الوهابيين، وأصبح يحضر معهم درسي الخميس والجمعة. ولم تفتن والدته لهذه النهضة الثانية المستجدة، إلا لما تأخر عن صلاة الظهر بالمسجد، فصلاها في الدار على الطريقة الوهابية. وعلى الفور طلبت من الجار العاملي أن يأخذها إلى المسجد الذي يصلي هو فيه. وفي سن السابعة عشر التحق بالمدرسة الجعفرية ببيروت. وقد استطاع فيها الأستاذ العراقي أن يجعله **حبل الأستاذ متينين**، ثم التحق بهم للتلميذ بعد أن كانوا **عشرون** معهم قطيعاً عاطفياً. ولما كان تقليد الأستاذ المرجع «محافظة»، كان تقليد الشاب فضل كذلك.

في الكويت كانت حصص الرسم من أمتع حصص المدرسة. اكتشفه معلم مصري هادٍ للفن التشكيلي فسمى لصفه موهبة. وفي العطلة الصيفية كانت الإدارة تفتح المدرسة للأنشطة الترفيهية فكان دائماً يختار الفن التشكيلي. وهو يكشف في مقطع سيرتي من كتابه **شفقة** قلم عن صلته بالأستاذ أسامة، أستاذ الرسم: «عرفت محبتي للرسم ورغبتي في التعليم، وأعطيني من الاهتمام الكثير، مما دفعني لأكون أحد أبرز الطلاب على مستوى المدرسة عموماً في الرسم وفي سائر النشاطات المتعلقة بهذه المادة» (46). ولم تكن الصلة صلة تعليمية مهنية فحسب، بل كانت تحمل الكثير من العاطفي. فالأستاذ ظاهراً «كان قاسياً يتصرفاته كشوة

وكان إحياء الطائوس نازلاً من ثقب قبة جامع بهاء الدين العاملي بأصفهان. فالطائر هو رمز للتعالي العرفاني الناهد للانسان الكامل، وهو رمز لنيل الولاية والرياسة. ولكن الجمالية العلوية لم تجد فرصتها التاريخية الأولى إلا مع التأسيس الصفوي. ومع السقوط الصفوي، بل سقوط التعلية الإسلامية نهائياً متراماً مع ذلك السقوط (منع علاء الدين الطوسي من التغلغل في اسطنبول) كانت الفرصة التاريخية الوحيدة لانتصار التثوية على المائزدية والأشعرية، بل حتى على الجعفرية أحياناً كثيرة، جعل الحمية المائزدية - الأشعرية - الجعفرية سابقاً تقبل تحريم الصورة لأن الصورة تفضح التجسيمية التثوية للألوهية. وذلك الانتصار، كان مما جعل المنجزات الصفوية في تأسيس الرسم الإسلامي تضمحل لتصل إلى النقطة الصفوية.

جاء محمد حجي، الرسام المصري، لكي يعيد التأسيس، في زمن هيمنة الآلة التشكيلية الغربية بالعالم العربي هيمنة مطلقة. فكان له بشانينات القرن العشرين ديوانان تشكيليان، الأول كان فيه **مكتبتها لآلة الاستبداد (شمال/يمين 42)**، والثاني كان فيه **مكتبتها للكثير من أبعاد إته القرآن الكريم: رسام برسم القرآن**. وفي الأول لا يمكن إعتباره كاريكاتورياً بل كان عابراً يوسفياً لبشاعة الاستبداد العربي ونبيته، إلى حد جعله يتفجراً تقزراً واستعظاماً تشكيليّين، ويجبرنا على التخلص من الاستعدادات للخضوع» (43). وفي الثاني قام بعمل فني غير مسبق (إلا في نثر العرفانيين وشعرهم وغواطهم) في عبور الكثير من المعاني القرآنية الرئيسة في رؤية استبطانية وشهودية (قلّ الحب والنوى، القيامة، عواقب الظلم، قلب النبي...). وفي العملين لم يكن «واقعيّاً» / ظاهريّاً مطلقاً، ولم يكن استنساخاً للظواهر المرافغ، أو مكتسباً من الفن، بل كان صوريّاً - يوسفياً، التزامياً، انتصاريّاً، يبحث «في البطن ويطن البطن إلى سبعين بطناً» (44).

فضل مختار، من مواليد قرية اليابيلة (45) عام 1967. والده كان فلاحاً، وشبه أتمّي، دفعه أهله

تقاسمه وميلان حاجبيه إلى العبروس» (47)، ولكن التلميذ فضل يتجاوز الظاهر ليصل إلى ما يعتقد أنه باطن أستاذه: «اكتشفت بعد مدة ليست بالقصيرة أن مظهره الخارجي خالف قلبه الممتلئ بالركة والشفافية» (48)، ليكتشف أيضا أنه يحمل صفة القدرة على صنع الجمال التي يعتبرها التلميذ من أهم ما يميز الإنسان الأفضل، فالأستاذ أسامة يستحق الاهتمام «لبريق الألوان على لوحاته وسلاسة أنامله المتدفقة فنا وحبا وطبيعة غناء في رسوماته التي فاقت حدود رغباتي في تعلم الرسم ودقة التعبير من خلاله» (49).

لقد أصبحت للتلميذ فضل خطوة لدى الأستاذ أسامة جعلته يستطيع أن يعدل من سلوك الأستاذ «القاسي» قليلا. لم يرسخ الأستاذ في تلميذه حب الفن فحسب، وغنما سؤال الفن أيضا، إذ قال له: «عليك دائما أن تسأل نفسك: من يحرك من؟ من يحمل من؟» (50).

اختص في العلوم الدينية عن حب وعزم، معجبا بمحمد رضا المظفر ومحمد باقر الصدر. ليست له مكتبة ورقية كبيرة، ولكنها ذات غلبة للأديب القديم وخاصة المحدث النهضوي (والجَهْرَات العربية) ولكنه يصدد توسيع مكتبته الإلكترونية. وقد كانت مذكراته في الماجستير في الفلسفة السياسية عن الفارابي، وهو يعد رسالة دكتوراه. غلبت عليه صفة «الأديب»، متوفا تجاربه الأدبية، من الخاطرة إلى الأقصوصة والشعر، وأخيرا الرواية (رواية إسكندرونة)، وله شبكات علائقية كثيفة بالأدباء في لبنان وسوريا وتونس وغيرها، متقلدا مسؤوليات تنظيمية بينهم.

لم يتخل في مرحلة عمرية أو مرحلة مليّة من حياته عن الفن التشكيلي. وهو لا يرى تناقضا في الاختصاص في العلم الديني والفن التشكيلي، وبين العمامة والريشة، وقد كان يعشق دراسته في الفن التشكيلي عند الفنان زهير الحوّري سنة 1996 ببيروت، وقد أصبح مُعَمِّما، مشتغلا في حل الدعوة والكتابة الدينيين. وهو يعتقد أن دعوة القرآن والتي إلى تأمل الجمال صريحة مستشهدا في مقال له بجريدة السفير بثلاث آيات:

﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرْمَوْنَ وَحِينَ تُنْزَلُونَ﴾ (سورة النحل، الآية 6): «أَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ» (سورة ق، الآية 6): «وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاطِرِينَ» (سورة الحجر، الآية 16)، ويحدثين نبئين: «إن الله جميل يحب الجمال» وإن أجمل الجمال: الشعر الحسن ونغمة الصوت الحسن» (51). وهو يسترجع في المقال نفسه محمد قطب إذ يماهي بين الحق والجمال، وهو استرجاع هام، إذ أن المتمنى إلى مدرسة محمد قطب لا يعود إلى الجعفري عادة، أما الجعفري فيسمح لنفسه - دون خوف من إمكانية رفض طويته - فالقن في نظر فضل مُخَدَّر لا يراه كذلك إذا «حمل غاية سامية ومتفعة» (52). ولكنه لم يسترجع عماد الدين خليل ومرتضى مطهري وطارق رمضان.

إنه يتنزل من ضرورة الفني، إلى مُباحيته وإمكانية وقوعه في الجرمية، متقلبا بين التغمي والتمثيل والشعر. وهو في المقال نفسه يهدي حماسته لما يراه نجاحا لبنانيا في «إسلامية الموسيقى الأركستريالية والسينما»، وإن كان كل ذلك يحتاج إلى تطوير، إلا أنه أنموذج حي لفنون جميلة إسلامية تلفقتها ساحة الوجود الإنساني في محيطها بكبير لهفة، وتفاعلت معها، واعتبرها الوسط الثقافي اللبناني والعربي محل احترام» (53). فهو لا يزيد جلدريا في نظرية الفن، وإنما يدعو إلى مزيد المراكمة، كانت له رغبة شديدة في رسم الإنسان كاملا، لكن مرجعيته كانت ترفض ذلك. وفي اليوم الذي سمع بوفاته صاحبا أخذ قلما ورسم إنسانا كاملا، إذ حرّز بذلك مكبوته.

لقد كانت له مجموعة كبيرة من اللوحات، ولكن في عدوان سنة 2006 وضعها في مدرسة ابتدائية ففلتت باستعمال شاغلها لها. ولم يبق بأي معرض ولكنه زَيّن كتبه الأدبية برسومه، وقد كانت متنوعة الأدوات: الفحم وقلم الرصاص والممحاة والألوان المائية، بالأبيض والأسود أحيانا وبالألوان جميعها أحيانا أخرى.

أو «الطليعي»، مبتعدة كثيرا عن قوانين الأفق - لَمَّا يستعمل قلم الرصاص والممعة والقلم. والتشكيل «الساذج» مقصود، إذ يريد أن يقرب الرسم من ممارسة واهتمام إلى أوسع جمهور، فيصبح هذا الفن قريبا من الطيعة والمصامية، ويدخل ضمن عادات الطفل والشاب والكهل المسلمين.

خاتمة:

من خلال الحالات الفنية المعاصرة التي اصطفيناها (ناجي العلي، فضل مخدر...)، نلاحظ أن إمة الالتزام التشكيلي العربي المعاصر محتجة تماما عن إمة الاختيار التشكيلي بالعالمية الإسلامية الأولى.

فمحمد راسم، الجزائري، لم يكن ممثلا للإمة التشكيلية للعالمية الإسلامية الأولى، فقطع النظر عن تلقيقه المُنمنية - الواقعية، لم يكن مُكتنّها للخلفية الفترسية لتشكيلية العالمية الإسلامية الأولى، ولم يكن أفقه إلا زخرفيًا، فلا علاقة لعمله بالواقع الجزائري اللبناني.

ليس المظهر من الالتزام التشكيلي العربي المعاصر أن يكون ذا امتثال تام لتشكيلية العالمية الإسلامية الأولى، وإنما المطلوب منه أن يوجد لحالاته الفردية أرضية موحدة نسبيًا، وأن يُبهي القطيعة التجاهلية مع الإرث التشكيلي، لأنها تعني القطيعة مع اللاوعي الثقافي للإمة المتحكم إلى حد كبير في ممارساتها المستقبلية، فتجاهل ذلك الإرث أو احتقاره، إنما يعني عدم الاستفادة من ثرائه وعدم السماح له بالتطور، وجعل التجارب الحديثة في قطعة مع بعضها البعض، ومع إمكانيات التأثير في المستقبل الثقافي للإمة (56).

إن الذي يهمّ في تجربة فضل مخدر ليس الفني، فهو انطباعي (54)، وليس له مواضيع ابتكارية (طبيعة في حالة نشاط أو في حالة جامدة، صُور شخصية، عَظَاطات...). وهي ليست مسلطة على اليومي والمستقبلي والثوري، وليست حاملة لقلق وجودي واضح. ولكن الهامّ أنه عالم دين يمارس الفن التشكيلي، ويشاركه في ذلك عالما دين عالميّان يسكنان قريتهما (علي عكس فضل مخدر الذي هو بين المدينة والقرية). فطوّفته وموسسته الدينية تحمل حماية للفن التشكيلي والفن عموما، وليست لهما عدائية تجاه الفن، إذ أنهما يُلَمَّتان بممارسته الفنية (كتبه المحلاة برسومه وجدران منزله كذلك) ويعلمان أنه عتق علمه الفني وهو حامل للعمامة بالعاصمة نفسها، ولكن غلبة صفة الأديب على ممارسته الفنية وعدم تفكيره إلى حد الآن في المراكمة الكمية للممارسة التشكيلية وعدم خطه لمدسة خاصة به في البحث التشكيلي الغائب كثيرا عن لوحاته، وكذلك عدم مبالاة طوّفته وموسسته الدينية بإنتاجه التشكيلي - ربما خوفا من الطوّفة الأخرى وموسستها الدينية المعاديتين للفن عموما والفن التشكيلي خصوصا - كلها تجعل تجربته التشكيلية دون مستقبل واضح. صحيح أن أحد أبنائه شغوف بالفن التشكيلي، ولكنه لم يستطع نشر هذا الشغف بطوّفته أو لم يفكر فيه رغم أنه يرى أن البحث الفني «من أخطر ما يواجهه الإسلاميون في هذه المرحلة» (55). وبذلك تضع فرصة أخرى على طوّفته بما هي طوّفة ثورية، عقلانية، تأمسية لعلوم الإسلام وفنونه، لتكون فرصة فضل مخدر إلى حد الآن دون مستقبل وارث.

كان فضل مخدر انطباعيا في أكثر الحالات، أي خاصة عندما يستعمل الألوان، وذا «فن ساذج» - بما هو ممارسة تشكيلية لا تعود إلى الفن العالم «الأكاديمي»

- (1) الميم هنا بالإمالة .
- (2) Abnec(J-C), « représentations: aspects théoriques », in: Pratiques sociales et représentation, PUF, Paris, 1994, P.22
- (3) Foucault (Michel), Archéologie du savoir, Gallimard, Paris, 1969, P.250
- (4) أيريك (ج-ك)، م.س، ص35-36.
- (5) إخوان الصفاء، الرسائل، الجزء3، دار صافر، بيروت، 1977، ص73.
- (6) م.س، ص66.
- (7) ابن عربي، تفسير القرآن العظيم، الجزء2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص293.
- (8) ﴿يَا كُؤَابَ وَيَأَيَّرِيقَ وَقَأَسَ مِنْ مَّعِينٍ * لَا يَصْلَحُونَ عَنْهَا وَلَا يُنْفِقُونَ﴾ (سورة الواقعة، الآيتان 18-19).
- (9) ابن عربي، م.س، ص293 أيضا.
- (10) «نقش-بند» في اللغة الفارسية هو المصور.
- (11) بابادوبولو (الكستدر)، م.س، ص67.
- (12) م.س، ص69
- (13) م.س، ص70
- (14) م.س، ص70 أيضا.
- (15) م.س، ص70 أيضا
- (16) م.س، ص71.
- (17) م.س، ص72.
- (18) م.س، ص72 أيضا.
- (19) بابادوبولو(أ.)، جمالية الرسم الإسلامي، مؤسسات بن عبد الله، تونس، 1979، ص37
- (20) ديفاند (م.س)، م.م، ص41.
- (21) الزرقاني، شرح الزرقاني على الموطأ، دار العروبة، القاهرة، 1968، ج4، ص98. والمفسلاتي (ابن حجر)، فتح الباري، دار المعرفة بيروت، 1984، ص332، وغيرها.
- (22) الأزرقي، أحبار مكة وما جاء فيها من آثار، المطبعة الماحدية، مكة المكرمة، 1933م (1352هـ)، الجزء الأول، ص62.
- (23) م.س، الصفحة نفسها.
- (24) م.س، الصفحة نفسها.
- (25) م.س، ص61.
- (26) م.س، ص61.

- (27) إنهم 'تجنّون'، لأن المصوّر السليماني يلتصق بالطلّ لا بالظاهر، والجوهري العميق لا السطحي «الراقي»
- (28) ابن المُلَوَّح (قيس)، الديوان، دار الجليل، بيروت، 1992.
- (29) الحلاج، الديوان ومعه الأخبار وكتاب الطوايس، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، من صفحة 105 إلى صفحة 110.
- (30) ابن حنبل (أحمد)، المسند، دار التراث، بيروت، 1968، ج 1، ص 293.
- (31) قال الرسول: «مثل الملامن المخلص كاللذّة» (المدني، مصباح الشريعة، دار المعارف، بيروت، 200، ص [2]
- (32) المعارف الموسوي، صلاة العارفين، دار المعارف، بيروت، 2001، ص 85
- (33) لا يمكن تبرير تحريم الأيقونات بعامل معاشي هو حاجة الدولة البيزنطية للذهب، لأن بإمكان رؤساء الدين تحريم صنع الأيقونات من الذهب وتحليلها بما سوى الذهب.
- (34) ديهاند (م.س)، الفنون الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، 1982 ص 37.
- (35) م.س، ص 37.
- (36) ديهاند (م.س)، ص 38.
- (37) اعترفت المصادر العربية بهذه المظلومية.
- (38) ذلك في حادثة شهيرة، إذ تنازعت قرشي في شأن الحجر الأسود، فرفضوا محمد الشاب حكماً ولم تكن عند قرشي مشكلة تمويلية بعملها رضى شخصه لرسول وهي كرامة له، ومن المعروف أن الكعبة - نفسها - مملوءة ذهباً وفضة. وهل التي أقل إبراهيمية من أين الزبير؟ !!!
- (39) الشهرستاني، الملل والنحل، دار المعارف، بيروت، 1969، ص 82.
- (40) استمر هذا التصور مع الشاميين لتمييز على عكس اسمهم الجيوي (النايعين لاي عربي)
- (41) صديقي (محمد الناصر) الفرامطة من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجري، أطروحة دكتوراه، قسم التاريخ، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية بتونس، 2006، ص 495.
- (42) أصدرته دار ميراس التونسية عام 1984.
- (43) بن حمد (متصرف)، «محمد حنّو: أول رسام يرسم القرآن» جريدة القدس العربي، لندن، 2011/11/19، ص 6.
- (44) حديث نبوي شريف يصف مراتب القرآن الكريم
- (45) جمعت هذه المعطيات الشّريّة من الرسام نفسه، أثناء زيارته لاتحاد الكتاب التونسيين بتونس وأثناء زيارتي لبيروت، بن عامي 2011 و2012.
- (46) فضل مخدر، شَيْشَقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص 97
- (47) فضل مخدر، شَيْشَقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص 97
- (48) فضل مخدر، شَيْشَقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص 97
- (49) فضل مخدر، شَيْشَقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص 97.
- (50) فضل مخدر، م.س، ص 99
- (51) شخّدر (فضل)، «الفنون الجميلة في الإسلام وتحديات المرحلة»، السقي، 2012/09/28، ص 7

(52) م. س؛ الصفحة نفسها.

(53) م. س؛ الصفحة نفسها.

(54) الانطباعية مدرسة تصويرية ظهرت بين عامي 1874 و1886، بأوروبا الغربية، مسجلة القطيعة الأوروبية الغربية لأول مرة مع الفن «الواقعي»، ولكنها لا تعني القطيعة الكلية معه. إنه مذهب تشكيلي ينافح عن الانطباعات الحرة وحراك الظواهر أكثر من الطابع القار والتصوري للأشياء، وأساسية النور وتصريف الألوان.

(55) م. س؛ الصفحة نفسها.

(56) تفاصيل هذه الأفكار في كتاب بالكعلة (عادل)، الفن والاجتماع في عالم الإسلام (معدّ للنشر).



شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغربية

يوشة بن جمعة / جامعي، تونس

صورة الآخر مدنية، باعتبار أن المدينة الغربية، و-ها الأوروبية-، تمثل فضاء حارِبٍ للآخر، ودالاً على هويّة في شتى تجلياتها، وكاشفاً لخلقيّات تعامد مع الأنا. سلباً أو إيجاباً، وما يتيحه من علاقات معها، تبلور مختلف مسطوراتها لها

كل هذا، يكسب هذا البحث صمة احتلافه عن المنجز النقدي العربي، باستغاله على نعمة شعرية المدينة الأوروبية، التي ستمثل المصدر الأساسي، الذي سيرفدنا بالمعاني والاشتراطات النظرية وبعض الأدوات الإجرائية الضرورية، للبحث في جماليات المدينة الأوروبية، من خلال صور تمثّل عدد من كاتبات الرواية المغربية لها، ومقارنتها بمدى المعاربية في صفاف جنوب المتوسط، وذلك لأنّ شعرية المكان هي التي "تسّم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي، وتلخّ خصوصاً على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله" (2)، سواء بصفة دائمة أو مؤقتة، باعتبار العلاقة التفاعلية بين الإنسان والمكان. وهذا ما يجعل الدلالات التي تتوفّر عليها المدينة الأوروبية، في تعددها وتنوعها وفعاليتها في بلورة منظورات كاتبات الرواية المغربية لها، لا يمكن أن تدرك إلا بالرجوع إلى شعرية الأماكن التي تشكّل منها هذه المدينة الأوروبية وسمياتها، باعتبار أنه ليس هناك من شيء يستطيع أن يحدّثنا عن المكان الروائي في شتى تجلياته الجمالية والدلالية أحسن من شعرية المكان نفسها.

ولهذا ستكون شعرية المكان إطاراً نظرياً وسنداً منهجياً في مقارنتنا لمدينة الآخر الأوروبية وصور تمثّلها في عدد من نماذج الرواية النسائية

■ إنّ البحث في شعرية المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغربية، يستمدّ أهميته من كون هذه الإشكالية لم تمثل موضوع مقارنة نقدية، وذلك رغم تواتر البحوث التي تناولت مسألة الهوية، تعدّدت زوايا النظر إليها وتنوّعت المواقف منها (1). وهي بحوث بغد ما ركّزت على مقارنة الآخر/ كياناً، متعده الوجود، ومن ثمّ الصور، في علاقته الملتبسة حدّ التناقض مع الأنا، فإنها لم تقارب إحدى الصور الكائنة والمهمة لهذا الآخر، وهي

تناولها منفصلة عن بعضها البعض لغاية منهجية، باعتبار تضافرها مع بعضها البعض وتكاملها في رسم الصورة الكلية/ الكبرى لمدينة باريس.

1 - 1 - باريس: مدينة العشق:

تمثل باريس/ مدينة للعشق، يمارس أهلها الحياة على إيقاع سمفونية الحب، احتفاء بالروح في تسامياها وبالجسد في غواياته، في روايات، "ذاكرة الجسد"، و"الأسود يليق بك"، لأحلام مستغانمي، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد.

ففي رواية "ذاكرة الجسد"، يمثل العشق/ الإيقاع الناظم للرواية، وباريس/ المدينة الحاضرة لمختلف صور تجليّه. فهو عشق للفن التشكيلي، يمارسه خالد بن طويال رسما لجسور مدينته/ الموطن: قسطنطين، حد الجنون. وهو عشق لهذه المدينة التي تسكنه، ما حوّل باريس إلى مدينة معادية. عشق تلتبس فيه التخوم بين اللوحة/ الأثني: حياة، حدّ الشاعري، بفعل "فوضى الحواس". وهو عشق للأثني: الفرنسية "كاترين" والجزائرية "حبا"، حيث يتخذ مع الأولى إهابا أبيقوريا، فتكون لذة الجسد وتمتعت هما المدار والمدي، وسبيل نسيان خالد بن طويال انجراحات الوطن/ الأصل: الجزائر، ومعاناة الوطن/ المنفى الباريسي، واكتشافه لذاته، من خلال الشخصية الضدية للآخر/ كاترين، يقول: "فلا أجمل من أن تلتقي بضدك فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكشف نفسك، وأعترف أنني مدين لكاترين بكثير من اكتشافاتي، فلا شيء، كان يجمعني بهذه المرأة في النهاية سوى شهوتنا المشتركة وحبنا" (4).

أما مع الثانية/ حياة، فيتخذ العشق، أكثر من صورة تجلّ، تلتبس فيها التخوم بين الأثني/ واللوحة، ما يعثر التمييز بين مختلف سمات العشق وسياقاته، بسبب تداخل الحدود بين الواقعي/ والتمثيلي، الحقيقي/ والرمزي، المحسّ/ والمجرد، المرئي/ والمرئوي،

المغارية، وهي: "مراتي"، لعروسة النالوتي، و"زهرة الصبار"، لعلياء التابعي، و"تخب الحياة"، لأحلام مستغانمي، و"طرشقات"، لمسعودة بوبكر من تونس، و"ذاكرة الجسد"، و"الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي من الجزائر، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، من المغرب. وهي روايات تشترك في سفر سارداتها/ البطلات، رموزا شفيفة لذوات الكاتبات. إلى أوروبا، وخوضهن عددا من تجارب الوجود ومغامراته، ببعض مذنّها، وهي خمس: باريس ولندن وفيينا ويون وغرناطة، مع الإلماع إلى هيمنة حضور باريس، وقوة سلطة اجتذابها للأنثى/ المؤنث المغاربي، مقارنة بنظيراتها الانجليزية/ لندن، والألمانية/ بون، والتسوية/ فيينا، والاسبانية/ غرناطة، ما أكسب المدينة الأوروبية، من خلال هذه المدن الخمس، أهميتها الإنتاجية: الجمالية والدلالية في الكشف عن هوية الآخر/ الأوروبي، من خلال مختلف معالم مدينته، ومن ثمّ الوقوف عند خصائص تمثل الأنثى/ المؤنث المغاربي لها، من خلال التركيز على استقراء مختلف أشكال تفاعله معها، تفاعلا قد يعمل العلامات الدالة على الاختلاف مقارنة بصورة علاقة الأنثى بالآخر، التي صوّلتها الكاتبات من نماذج الروائيين العرب (3).

1 - مدينة باريس والمرايا المتعددة للآخر:

تتعدّد صور مدينة باريس وتتوّع منظورات عدد من كاتبات الرواية المغاربية لها، فتكتسب في كل صورة منها ملامح وجه خاص للآخر الأوروبي وسمّة دالة من سمات علاقة الأنثى المغاربي به، تستلحها من مقصدية تحوّل ذلك الأنثى إليها. فضلا عمّا تتورّع عليه من علامات دالة على خصوصيتها: الحياتية/ والعلمية/ المعرفية/ والفنية/ والطبيعية. وهي الصور المتعددة التي عكستها مرايا روايات: "مراتي"، لعروسة النالوتي، و"زهرة الصبار"، لعلياء التابعي، و"ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، و"الأسود يليق بك" لذات الكاتبة، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، حيث سنعمد إلى

وتتسمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيهما تختار؟ (8).

وهي صورة دالة على أزمة العلاقة بين الأنا/ المغاربي المثقف والآخر/الأوروبي وتشظيه بين الانتماء للوطن/الجزائر واللا انتماء، وبين قبول الآخر له ورفضه في آن.

وتحافظ الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها "الأسود يليق بك"، على ذات صورة باريس/ مدينة عشقية، في المقام الأول، باحتضانها علاقة عشق طلال هاشم رجل الأعمال الليتاني، الثري، الباذخ، بهالة الوافي، المغنية الجزائرية المقيمة بدمشق. وهو عشق احتضنه أحد فنادق باريس الفاخرة وأحد مطاعمها الباذخة، وإحدى شققها الفارهة المطلة على حديقة بولونيا والبحيرة. وهي الفضاءات الباريسية التي منحت هالة/الأشئي، مباح عشق "ما يفيض على نساء العالم جميعهن" (9). وهو ما جعلها "تكشف أنَّ للحب صفتين حتى اجتازت واقعا إلى الضفة اليسرى" (10) الأولى: ضفة باريسية حققت لها امتلاك المكان الأثري، من خلال ما أتاحته لها من حرية العشق والمتعة، والثانية: جزائرية، تترك العشق عيبا يتحكم في حياة الأثنى وعلاقتها بالآخر/الرجل والمجتمع، باعتبار انتمائها إلى (مراوثة) "مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف" (11). فكان أن حرّم الحب فيها من قبل الإرهابين، ففصلت من وظيفتها/ معلّمة بسبب غناها للحياة، كما فصل أحد تلامذتها لكتابتها "أحبك لصديقتي". هي مدينة البكاء على الحياة شجنا، تقترن في ذاكرتها بالمعذب العاطفي، حيث فشلت خطوبتها مع قادر ورغبتها في الاقتران بزميلها مصطفى.

انجرافات أنوثة عمقتها حوادث اغتصاب الإرهابين وقتلهم الأبرياء دون وجه حق هي صور المفارقة بين المدينتين، الباريسية والجزائرية، حيث تحتفي الأولى بالحياة عشقا فيما تنمي الثانية الحياة قتلا وإرهابا.

المعقول/واللامعقول، والعقل/والجنون، وهو الجنون الذي يمارسه خالد، فنون عشق/ للرسم: سبيل تعويض لفقدان الوطن/الجزائر، وللمدينة/الموطن، قسطنطينة: عنوان انتماء وشهادة هوية، وللأثنى/الذاكرة الفردية/للأنا، والجمعية، وجغرافيا الوطن/والموطن وتاريخ كليهما، الذي يفيض ليفتح على التاريخ القومي، الأندلسي/ماضيا بعيدا، واللتاني/ماضيا قريبا وراهما، يقول في خطاب يوح عشقي لحياة: "أكان حبك يجرني بشبابه وعفوانه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللانطق، تلك التي يكاد يلاص فيها المشق، في آخر المطاف، الجنون أو الموت" (5). وهو ما يجعل باريس/مدينة عشقية تحقق لخالد بن طوبال الامتلاء بالشهرة والرغبة والجنون، قبل أن تنتهي تجربتا عشقه إلى المعطب، حيث يتخلّى في الأولى/ عن كاترين، قبل أن يتخلّى عنه حياة في الثانية، لتعود إلى الجزائر، وتزوج بأحد كبار الضباط، فانضاف إلى عطب الجسد/ بتر الذراع، عطب الروح/ خسران الرهان على الحب.

وتبدو قسطنطينة/المدينة المضادة لباريس/العشق، حيث لا تميز أعرافها وعاداتها. وإقاليديا الحب علنا لتبيحه سرا، "قسطنطينة مدينة طائفة لا تعرف بالشهوة، ولا تميز الشوق، إنما تأخذ جلسة كل شيء، حرصا على صيتها، كما تفعل المدن العريقة، ولذا فهي تبارك مع أولياتها الصالحين الزائرين والسراق" (6)، ولذلك فهي مدينة المتناقضات التي تجمع بين المقدس: المأذن/الصلاة، والمندس: الأغاني/ والقنوات الإباحية. وهي المدينة المغلقة على ثالوثها المحرم (الدين - الجنس - السياسة)، لتتكون المدينة المفارقة لباريس، في افتتاحها وتحررها، ولذلك اتسم منظورها لها بالسلبية: "إنها مدينة لا تطاق. إنها الوصفة المثالية لكي يتحرر المرء أو يصبح مجنونا" (7).

وتتسع المفارقة فتتجاوز قسطنطينة/ وباريس، لتشمل فرنسا/ والجزائر، ما يعمق معاناة خالد بن طوبال ويضخم حيرته وأزمة هويته، وهو ما يكشف عنه قوله: "نعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك،

الأطباء، فيتحول العشق إلى موضوع محاكمة بمشول أسماء أمام المجلس التأديبي، إلا أنها تفضل التضحية بمهنتها في سبيل الحب بتقديم استقالتها وزواجها بوحيد الكامل.

كل هذا يجعل من مدينة باريس/ العشقية مدينة مفارقة للمدينة المغاربية، ممثلة: في قسطنطينة والجزائر في رواية "ذاكرة الجسد"، وفي مراوثة والجزائر، في رواية "الأسود يليق بك"، فضلا عن المدن العربية الأخرى: دمشق وبيروت والقاهرة، وفي: الدار البيضاء، في رواية: "لحظات لا غير". مفارقة جوهرها اختلاف فلسفة الحياة والمنظور للوجود وأشكال ممارسته بين الآخر/ الأوروبي، وهنا الفرنسي، والأنا/ المغاربي بالأساس والعربي عامة.

1 - 2 - باريس: مدينة الحرية:

تمثل الحرية صفة دالة على مدينة باريس وتمتكنة من أشكال ممارسة أهلها للوجود. وهي الحرية التي تتعدّد صورها، ومن ثمّ تتنوّع تجلياتها الجمالية وأبعادها الدلالية. ¹ على استعلاء سمات نوعين أساسيين منها، وهما: الحرية السياسية والحرية الجنسية.

أ - باريس الحرية السياسية:

تصور هذا الضرب من الحرية الباريسية روايتا "مراثيج"، لعروسة النالوتي و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد.

تبدو باريس في الرواية الأولى الفضاء الحرّ، الذي يتيح للفرد حرية التعبير عن الرأي المختلف والموقف المعارض للسلطة السياسية القائمة في بلده، وذلك من خلال تصوير الكاتبة نضال جماعة من الطلبة التونسيين المتسيبين إلى جامعة السوربون من أجل تعرية الصورة البشعة لنظام الحكم الاستبدادي في تونس السبعينات والثمانينات، وإدانتها من خلال التشهير بممارسات قمعها وقهرها لإرادة الشعب، ما فاقم الأزمة الاجتماعية

أما الكاتبة فاتحة مرشيد في روايتها: "لحظات لا غير"، فتُرسّم صورة نموذجية لباريس المدينة العشقية، من خلال تصوير شخصيتها أسماء الغريب، مظاهر احتفال هذه المدينة وأهلها بعيد الحب دليلا على احتفائهم بالحياة، تقول: "هاهي باريس تستيقظ على إيقاع نبض العشاق، قلوب حمراء، بكل الأحجام والأشكال تملأ الواجحات الزجاجية للمحلات، كتب عليها: "أحبك بكل اللغات" (12).

ولما لم يكن هذا العيد يتدرج ضمن الأعياد التي تحتفل بها في مدينتها الدار البيضاء، مع زوجها السابق، فقد أتت إلا أن تحتفل به، على طريقتها الخاصة، ذهنيا لا فعليا، حتى تعيد الاعتبار والقيمة لكيانها المؤنث، الذي غيبتته مؤسسة الزواج الرسمية لسنوات عشر وهمتته، فكان شبه معطب، تقول: "فكرت وأنا في طريقي إلى المستشفى أن أعرج على بائع الورود، اشتري باقة ورد حمراء أصاحبها بورقة صغيرة أكتب عليها بكل حب "كل عام وأنت حبيبي"، ثم أطلب من البائع إرسالها إلى عنوان الفندق، وهكذا أتوصل بهدية عيد الحب لكل النساء الفرنسيات اللاتي أنعم الله عليهن بحب في هذا اليوم الذي يخلّد ذكرى سان فلانتان² الرقيب الذي ناضل من أجل العشق والعشاق" (13)، إلا أن هذا الحلم سرعان ما يعطبه تذكر أسماء ذلك الحوار الذي دار بين زوجين مغاربةين حول عيد الحب وكشف الاختلاف الكبير في تمثل الآخر/ الفرنسي للحياة وعلاقته بالمرأة، حيث يدرك الزوج تقيضا للعشق: "قالت: أتعلم أن اليوم عيد الحب، وكل حبيب يقدم لحبيته هدية؟ إنه عيد العشاق. أجاب بإسماة ساخرة: نعم إنه عيد العشاق وليس عيد الأزواج" (14).

وهو المنظور المفارق لماهيمة العشق الباريسي، ونجد مدينة الدار البيضاء المغربية تكرر، حيث يمارس العشق مرا خشية الافتضاح في مدينة لا شيء يخفى فيها، وفي العنمة خوف الاحتراق بالنور، فيكون موضوع تهديد سوزان زوجة وحيد الكامل عشيق طبيسته أسماء الغريب - وانتقامها منها بشكواها إلى هيئة

ب - باريس : مدينة الحرية الجنسية :

يتجلى هذا الوجه الباريسي الدال على تحرر العلاقات الجنسية في المجتمع الفرنسي، من خلال تقشي ظاهرتي الشذوذ والسحاق، بين مختلف فئاته، وهو ما توصله رواية : «لحظات لا غير» ، لكي تكشف عن باريس/ الآخر الأوروبي، لا نموذجاً مثلاً وإنما مثلاً مغلوطة، يقترب بالمتهاافت من القيم الأخلاقية والشاذ من السلوكات الفردية/ والجماعية في آن . فيتحدث وحيد الكامل عن ضبط إحدى صديقاته الفرنسيات زوجها مع صديق له في وضع مشوه بغرفة نومهما، في حين يصور صلمة عبد اللطيف صدمته فحولته عند اكتشافه أن (ماري) ممرضة التي أحبها كانت سحايقه «تحب صديقها التي تقاسمها نفس الشقة»(17).

إنها صورة مفارقة بين الأنا/ المغاربي والأنا/ الأوروبي الدالة على الهوية القائمة بينهما، قيما أخلاقية وأعرافا اجتماعية وأنماط سلوكية، ما يعلل الاختراب حالا متمكنة من الأنا/ المغاربي، يسعى إلى تجاوزها بالفرد الجنسي للقرب عبر الفحولة الخارقة مع نسائه، وبالإدماة على الضراب، تشبها للذات وبحثا عن أفق وجود أرحب يتجاوز فيه حالة اختناق الكيان، كما تمكن الأنا/ المغاربي المؤث، من الانعتاق من إصار الأعراف والعادات، لكي يحقق امتلاء الكيان عشقا من خلال ممارسة الوجود بجنون العصفوان، وهو ما تصوره هالة الوافي في رواية، «الأسود يليق بك»، في قولها: «لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تنفص الحرية ولا كانت يوما حرة لعلها فرصتها لكسر قيودها واكتشاف العالم» (18).

1 - 3 - باريس: مدينة العلوم والثقافة:

تحضر باريس مدينة للعلوم والثقافة، تتميز بمقراة مؤسساتها الجامعية وذيق صيتها عالميا، من مثل جامعة السوربون، ومدرسة الفنون الجميلة، ما يعلل اجتذاب هذه المدينة لمثقفي المغرب العربي، حتى يتهلوا من روافدها المعرفية، في مختلف المجالات،

والسياسية واحتقان الوضع بالبلاد . فكان هؤلاء الطلبة المعارضون يمارسون نشاطهم السياسي بكل حرية، من خلال عقد الاجتماعات وتعليق المعلقات المخطوطة الحاملة لشعارات مناهضة لنظام الحكم القائم في تونس ومدينة له . والداعية إلى ضرورة تغييره وقد انسدت الأفق وقامت الرؤية . فكان لا بد من وجهة نظر هؤلاء الطلبة المعارضين. "أن يسقي دم نظيف تربة البلاد لكي تنبع هذه الشجرة الجديدة من بين أكوام الأحجار وتراكمات الزنك والحديد"(14).

وتبدو تونس/ المدينة المضادة لباريس/ مدينة الحرية السياسية، بسبب ما يسودها من أشكال القمع والقهر، التي تمارسها السلطة الحاكمة، مما جعل الشعب يشعر بخسران رهانه على الحياة، بعد أن خسر الوطن/ تونس رهانه على التاريخ.

وهي ذات الصورة القائمة لتونس السبعينات والثمانينات في القرن العشرين، رسمتها الكاتبة علياء التايبي في روايتها: «زهرة الصبار»، غداة أحداث خميس الأسود: 26 جانفي 1984 . حيث «انطلقت المدينة على أبنائها الذين لاذوا برحمتها كالمصيبة إلى أغلقت منافذها عليهم وأخرجوا منها جيشا أو مفيدي الأيدي» (15).

أما في رواية «لحظات لا غير»، فيصور وحيد الكامل طالب الفلسفة بجامعة السوربون، مناخات الحرية التي تسم باريس، وذلك من خلال وصفه لنشاطه السياسي والحقوق، الذي كان يمارسه، يقول : «أصبحت أتناضل من أجل الحرية وحقوق الإنسان، حرية الرأي، حرية العقيدة، حرية الإبداع. الحق في الاختلاف، وغيرها» (16)، وبالمقابل تحضر مدينة الدار البيضاء فضاء سجنيا للمعارضين السياسيين، من مثل إبراهيم وعبد اللطيف، حيث تمارس السلطة في سجونها كل أصناف التعذيب والامتهان المادي والمعنوي للإنسان .

ويتضاف إلى هذا الوجه المشرق لباريس/ مدينة الحرية السياسية آخر متهاافت، تمثله الحرية الجنسية.

العلمية منها والأدبية، ويظفروا بشهائدها ذات الصيت العالي.

ففي رواية: "مراثيج"، لعروسية النالوتي، تصوّر الساردة/ والشخصية جودة منصور، استقرار مجموعة من الطلبة التونسيين، في "حي أثرتني"، بالمدينة الجامعية، حيث مثلت جامعات باريس الوجهة المثلى للطلبة في سبعينات القرن الماضي، والألق الأرحب/ البديل للوطن تونس، الذي كان يعيش أوضاعا سياسية واجتماعية متأزمة ومحتقة. وهو ما يفسح عنه "المختار جمعية"، في قوله، "ومن فشلي قطعت تذكرة إلى باريس أبحث فيها عن مفاتيح الإعجاز التي تفتح أبواب الأذهان الموصدة بمزالج من الداخل، مازلت أذكر عندما ما كنت أمتطي البانورة: كنت يائسا ومتهمزا ومؤمنا بهزيمة" (19).

أما في رواية: "زهرة الصبار"، لعلياء التابعي، فتحضر جامعة السوربون كذلك، وقد انتسب إليها أحمد لمواصلة دراساته العليا، فرارا من القمع المتزايد في تونس على اليسار الطلابي، وتضاف الأزمة السياسية والاجتماعية بها، وتضخم أشكال هجرها والاحتداد لتداعياتها على مختلف فئات الشعب التونسي، مما يجعل مدينة تونس/ مدينة انغلاق الألق مقارنة مع مدينة باريس، مدينة انفتاح الأفاق العلمية والثقافية والسياسية، ما يسمح للذات بالتححرر من كل أشكال الفهر والاستلاب، والإقبال على تحصيل العلم والإفادة من كل الثقافات، التي تزخر بها مدينة باريس، التي تحضن مختلف الأعراق بثقافتها المختلفة والمتنوعة.

وتقصد "حياة"، الطالبة الجزائرية: وابنة أحد قدماء المجاهدين في الثورة الجزائرية: "سي الطاهر" في رواية: "ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، باريس، لمواصلة دراساتها الجامعية بالمدرسة العليا للدراسات، على مدى أربع سنوات، قبل أن تعود إلى موطنها/ مدينة قسنطينة، لتزوج بأحد كبار الضباط في الجيش الجزائري.

وذات جامعة السوربون منارة للعلم والمعرفة تمثل في رواية: "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، وهي الجامعة التي قصدها وحيد الكامل، وانتسب إلى قسم الفلسفة بها، وذلك رغم اعتراض والده الشديد على سفره، ما تسبّب في حدوث القطيعة بينهما، يقول: "اخترت شعبة الفلسفة نكابة في والذي وتعتشأ لكل ما بوسعه أن يفتح أمامي آفاقا جديدة" (20).

ولما كان تحصيل العلم والمعرفة هو المقصد من سفر عدد من الساردات/ البطلات في هذه الروايات النسائية المغاربية فضلا عن الشخصيات الذكورية فإن مثل هؤلاء المثقفات المغاربيات المغتربات ينشئن "العلاقات الثقافية المغتربة بين امرأة عربية مسلمة محافظة وواقع ثقافي منفتح، ومن خلال وجود ثقافات وأعراق وتقنيات تتداخل بعضها ببعض" في سياق العلاقات النضمية (البرجماتية) (21).

وقد جسدت الشخصيات الذكورية على نقيض بطلات الروايات المذكورة، مثل هذا النوع من العلاقات النضمية، بين الشاب/ المغاربي الذي يقصد باريس للعلم والمعرفة، والمرأة/ الأوروبية، حيث يترجّح أحد/ أن، في رواية "زهرة الصبار"، لعلياء التابعي، وهو ذو المنزلة الاجتماعية الرفيعة والمنصب السياسي المرموق، بد"ارتقائه إلى منصب كاتب دولة في حكومة الاشتراكيين" (22). وهي العلاقة التي تنتهي إلى الفشل بعد اكتشافه خيانتها له مع عشيقها برنار، ورفضها قبول العودة معه إلى تونس، فما كان منه إلا أن قرّب بانه كريم عائدا به إلى تونس، وكذلك كان شأن خالد بن طومال، في رواية: "ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، حيث اتخذ من كاترين/ الطالبة بمعهد الفنون الجميلة بباريس، عشيقته، يمارس معها طقوس اللذة تعويضا عن خسائره رهاته على الوطن/ جزائر الاستقلال، والذي بذل أن يكرمه، أجبره على المنفى، بباريس، عاصمة البلد الذي كان يستعمر وطنه، وكان يقاومه حتى يحرره منه، مما يشي بتحول الوطن/ جزائر الاستقلال إلى منفى، وتحول فرنسا/

حيث أعجب بجمالها الأنثوي فعشقها، وشذتها لوحاته التشكيلية، وخاصة "لوحة حنين"، التي رسم فيها أحد جسور مدينة قسنطينة/ موطنهما المشترك، قبادلة العشق.

وهكذا اختلط الرسم/بالألوان، في هذه الرواية، مع الشعر/الرسم بالكلمات، مع الأنثى/حياة: الكتابة بالجسد، لتشكل هذه العناصر مجتمعة حالات فوضى حواس الرسام خالد بن طوبال، بين العقل/والجنون، اللوحة/المدينة قسنطينة، والأنثى/ وذات المدينة، ثم بين اللوحة/ والأنثى حياة، حد التباس التخوم.

غير أن إقامته بباريس/ مدينة الفنون، ويأحدي شققها المظلة على نهر السان وجسر ميرابو، لم تضعف صلته بالموطن/قسنطينة، وعشقه له وحنينه إليه، ما يعزل رسمه جسورها بدل أن يرسم جسر ميرابو، وهو ما يجعل من مدينة باريس، مدينة مضادة، معادية من منظور، يقيم بها جسدا أما الوجدان فهو في مدينته **الموطن**

فليكن عفوك أيها النهر الحضاري عفوك أيها الجسد الأنثوي عفوك صديقي (أبولينيير). هذه المرة أيضا سأرسم جسرا آخر غير هذا...

وهكذا بدأت ذلك الصباح لوحة لقطرة جديدة، قطرة "سيدي راشد" (23).

وهي اللوحة التي كانت فاتحة رسمه لعشر لوحات شكل فيها مختلف جسور مدينته/الموطن: قسنطينة وقناطرها بألوان مختلفة ومن زوايا متنوعة. هي ألوان ذاكرته لها في مسعى تصالحه معها: عنوان هويته في شتى تجلياتها: واستجابته لغوايتها مدينة/ أنثى، تلتبس معها لذة/ الرسم فتأ بلغة/ الجسد الأنثوي/متعة.

وتسجل صورة باريس/ مدينة الفنون الجميلة في رواية "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، من خلال وصف أسماء الغريب الزيارات التي قامت بها لأشهر المتاحف الباريسية: اللوفر، بيكاسو، رودان، وغيرها، وما أثارت مشاهداتها لروائعها الفنية من انبهار وانفعالات

الغربة إلى وطن. وهي العلاقة التي تنتهي هي الأخرى إلى العطب، بعد تعرفه إلى حياة/ الطالبة الجزائرية، وابنة صديقه في النضال الثوري وعشقه لها، حيث توصلت إلى أن تصالحه مع الوطن/ الجزائر، ومع الوطن/ قسنطينة.

أما وحيد الكامل في رواية: "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، فقد اضطرته ظروفه طالبا مغربيا معذما بجامعة السوربون إلى أن يتزوج بسوزان التي تكبره سنا، وقد تكفلت بكل مصاريفه، إلى حين تخرجه، حيث قبلت العودة معه إلى المغرب والاستقرار بالدار البيضاء.

ثلاث تجارب فاشلة تؤكد الخلل الذي يسم علاقة الأنا/ المغاربي بالأخر/ الأوروبي، والتباين الذي يطبع منظور كل منهما للأخر، ما يعكس شكلا من أشكال تمثل عدد من كتابات الرواية المغاربية للأخر/ الأوروبي، من خلال باريس/عاصمة الأنوار، التي تلعب دورا مهما في توجيه مسارات وجود الأنا/ المغاربي، المهاجر إليها، ومن ثم بلورة منظوره في تمثل الأخر/ الفرنسي: مدينة/ علوم وثقافة/ مجتمع.

1- 4 - باريس مدينة الفنون الجميلة:

تحتضر باريس مدينة للفنون الجميلة، في روايتي: "ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد.

ففي الرواية الأولى يهيمن الفن التشكيلي على عوالمها الحكائية، من خلال كثرة المعارض الفنية/ التشكيلية، التي تنظم بها، ومنها معرض خالد بن طوبال، الذي نظمه في إحدى قاعات العرض الباريسية، وكان قاذح تجربته العشقية، مع حياة، إحدى زائراته، وابنة "السي طاهر" وفيقه في النضال الثوري، ضد الاستعمار الفرنسي، إبان حرب التحرير الجزائرية، وقد قام هو بتسجيلها في دفاتر الحالة المدنية أثناء ولادتها بتونس، خريف عام 1957،

نفسية مختلفة، كذلك التي أحست بها وهي تكتشف الأعمال الفنية للنفحات رودان، أثناء زيارتها لمتحفه، تقول: "رودان لا ينحت أجساداً بقدر ما ينحت انفعالات الكائن، ينحت "البأس"، و"التعب"، و"المذابح" و"البكاء"، في أجساد نساء تكاد تن، ويأتي الأكم على شكل رأس فاغرة فاعا تكاد تسمع صراخها" (24).

1 - 5 - باريس: المدينة المشفى:

ينغيز منظور الأنا/ المؤنث لباريس، التي تحولت من مدينة العشق والحريّة، والعلوم والثقافة والفنون الجميلة، والجمال الطبيعي، إلى مدينة/ مشفى، يقصدها المرضى المغاربة لتلقي العلاج في مشافها ومصحاتها. لما توفّر عليه من إمكانات طبية وكفاءات علمية تفتقدها الكثير من مشافي المدن المغاربة ومصحاتها، ثم إضفاء فترة نقاهة بها، لما توفّره لمرضاها من رعاية طبية ومتابعة نفسية، تسهمان في تسريع نسق شفائهم.

فقد تحول إليها مراد الشواشي: "الربّام الحكي بـ"طرشقانة"، والذي تغلب عليه السلوكيات الأنثوية، في رواية: "طرشقانة"، لمسجوعة بيوكير، وذلك لإجراء عملية جراحية تحوّلته إلى أنثى، فيتحقّق له الانسجام مع جسده، والتصالح مع هويته الجنسية، حيث "ظلّ يشعر كلما اجتمع بأنثى أنّه مسخ. يجلس أمامها متأملاً ملامح الأنوثة لديها فيمتلكه إحساس امرئ يفيض آخر على نعمة حرم منها، لا هو بالأنثى فتذوب عقده ولا هو بالرجل فيملك معها بما تعلمه طبيعة علاقتهما" (25).

وهي الرغبة التي يملؤها بإنجابها الفحل/ الحقيقي في عائلة ذكورتها خصي "أريد أن أصبح أنثى... علّتي ألد الوحش، الذي لم تلده أنثى من عائلة الشواشي، أشحنه من رحمي بكل رغباتي وعنف وحمائي" (26)، فضلاً عن تحقيق التناغم لجسده، باطننا وظاهراً، ومن ثمّ اكتساب الهوية الأنثوية الجليلة. وهو ما تمّ له بعد أن تكثّلت

العملية بالنجاح في إحدى المصحات الباريسية، التي يغادرها بإسم علم مؤنث جديد هو "ندى"، أملاً في بداية حياة جديدة تكوّن فيها إنسانيته، إلا أن الروح تخونه في إهابها الأثري والجسد يخذله بعجزه عن الحمل فتتضمّم مأساته كياناً خذله الذكورة التي كان يتسبب إليها وكذلك الأنوثة التي اكتسبها. فكان تقاضم معاناة هويته الجنسية الملتبسة، وهو ما أشارت إليه النهاية المفتحة للرواية، باختفائه الذي شرع أكثر من أقر تأويل.

أما أسماء الغريب، الساردة/ والشخصية الرئيسية، في رواية: "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، فتقصد باريس/ المدينة الاستشفائية، لإجراء عملية استئصال لثديها، عقب اكتشافها لورم سرطاني به، وذلك اقتناعاً منها، وهي الطيبة النفسية، بتطور المنجز الطبي في المستشفيات والمصحات الباريسية، وثقة منها في الكفاءة المهنية العالية لطواقمها الطبية، وبالأساس لعق تطفّلها بالبحية، تقول: "كان تشبي بالحياة أكبر من تشبي بعصر لم يعد يستغّر أحداً" (27). وهي العملية التي كللت بالنجاح، لتستعيد بعدها أسماء الغريب صحتها ونشاطها المهني في عيادتها بالدار البيضاء.

وهو عتقون الكيان الذي قدح فيها شفاء الروح والجسد، وتجلّى في ديناميتها من خلال زيارتها لمتحف رودان، وانبهارها بتحفه التي "تحتكي عشق رودان وكامل كلوديل... عشقا حد الجنون...".

أجساد عارية. تكاد ترقص من الحياة، بعضها ميتورة الرأس أو الأطراف أو كلاهما... تدعوك تزييمها. لوضع رأس عليها من إبداعك، قد تكون رأسك أو رأس من تحب" (28).

وقد جعلها الإحساس بجمال الوجود وامتلأ الكيان تزور مقبرة مونبارناس، والتي "ككل متاحف باريس لا تخلو من إبداع..." (29).

ومقابل مدينة باريس/ المصحة، تبلو الدار البيضاء، من منظور أسماء غريب، مدينة سليية تقتزن بالمرضى، من خلال إصابتها هي بسرطان الثدي،

صنّحها وهو يضمّها إليه: بل الحب اجتياح" (34).

وتمتاز مدينة باريس بجمال حدائقها العامة وكذلك الخاصة، وهو ما صوّرتة هالة الوافي، حيث تتخذ الحديقة المواجهة لشقة طلال هاشم بعدا جماليا استثنائيا، من حيث جمالها المكتسب من كثافة أشجارها واتساقها، لتمثل بذلك الخلفية التي تكشف لنا دواخل النفسية وأشكال السلوك والمنظورات للذات والعالم.

وبناء عليه، فإن مثل هذه الحدائق الباريسية الفارهة جمالا "لا تنهض بوظيفة تزيينية أو تأتي تصوّرا فنيا فحسب، وإنما تتضمن الكثير من الدلالات الذهنية والأيدولوجية التي تخبرنا عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعية "وما تولده لديه من مشاعر البهجة والألفة" (35).

وهذا ما تجلّى في تمثّل هالة الوافي لأشجار هذه الحديقة النساء اللاتي عشقن طلال هاشم، موازية بذلك بين الطبيعي والإنساني، وبين الجمالي/ الفني/ والجنسي لأن الفن كما حدّده "يكون" هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة" (36).

إنه التماهي الوظيفي بين الإنسان/ والطبيعة، والذي يمثل علامة دالة على تجاوز الفن - وهنا الكتابة الروائية - مستوى محاكاة الطبيعة بالمصطلح الأرسطي إلى مستوى الازمعة بها، والذي تعدد صور تجليه وتنوّع دلالاته النفسية والفكرية والجمالية.

ويشكل المناخ الممطر والثلجي والمقلب أحد مظاهر الجمال الطبيعي لمدينة باريس، وهو ما صوّرتة أكثر من رواية نسائية مغاربية، استنادا إلى تأثير مناخات الطبيعة في حالات النفس البشرية وطقوس وجودها.

ففي رواية: "مراتيح"، لعروسية الثالوثي، يشكّل المناخ المطري الباريسي ويرده اللاحق وسماؤه الرمادية الداكنة، الفضاء الحاضن للشخصيات والكاشف عن دواخلها النفسية. وهي المناخات الباريسية التي يصورها السارد في قوله: "الأمطار لم تقطع منذ

الصباح، وعبر زجاج النافذة تمد المساحات الخضراء شعبي حتى التخمّة. يا لهذا الرواء المستمر؟ هذا البلد لا يعرف الجفاف؟ إن أهله فقدوا الحاجة لشرب الصناير" (37).

وهي ذات مناخات الطقس المتقلب، يصفها خالد بن طوبال في رواية: "ذاكرة الجسد"، مخاطبا "حياة"، وهما يشرفان على باريس من نافذة شقته: "انظري هذه النافذة، إنها الجسر الذي يربطني بهذه المدينة، من هنا، من شرقي أنعام مع سماء باريس المتقلّبة. كلّ صباح تقدّم لي باريس نشرتها النفسية، فأجلس هنا في الشرفة لكي أتفرّج عليها وهي تنقلب من طور إلى آخر" (38).

وهي السماء الباريسية المتقلّبة التي تواترت الإشارة إليها ووصفها في رواية "الأسود يليق بك"، حيث ركّزت هالة الوافي على وصف برودة أجواء باريس وتساقط أمطارها وتلوجها، والتي تشكل مجتمعة مناخات تغري بالعشق واللذة "كانت باريس ليلتها سعية تتلأل بأغواء نهلية البيئة ورذاذ المطر يحمي عاشقين من محطّر تضيق عائلتي" (39).

وقد تمخّدت الكاتبة أحلام مستغامي التركيز على تلك المناخات الباريسية الشتوية وتصويرها خدمة للسياقين: الجمالي والفكري، لروايتها: "ذاكرة الجسد" و"الأسود يليق بك"، ولشخصياتها الأساسية: باعتبار وظيفية، تلك المناخات في الكشف عن انفعالاتها النفسية، ما يؤكد جدلية العلاقة بين المكان في الرواية والزمن، ذلك أن "المكان يكمن بالزمن والحركة التي في داخله" (40). فيكون المكان - أي مكان - ليس في ذاته والزمن الذي مر به وبالحركة/ الإنسان، التي تشغله وتلوّنه" (41).

إنها المنظورات المتعددة والمتنوعة لكاتبة الرواية المغاربية، باريس، مدينة الجمال الطبيعي وهي تكشف موقتين أساسيين منها، أولهما: سلمي يدرك هذه المدينة / مدينة معادية، ما يجعل مظاهر جمالها الطبيعي، ممثلة

جودة متصور، الساردة والشخصية الرئيسية، وقد عاشتها في أكثر من موقف «ما زالت جودة تتذكر نظرة ذلك النادل ذات مساء بمقهى «الدييار» عندما طلبت منه قهوة وكأس ماء فاعتبر النادل ذلك الطلب إهانة لشخصه وذكرها بأسلوب مجلبب بلباقة تجارية تخفي كل الحقد المتراكم ضد الغرباء «نحن في بلادنا لا نشرب الماء يا آنستي بل نخشله به فقط.

أدركت في مرارة استقرت في مؤخرة الحلق أنّ أنوار هذه المدينة لا تنضي سبل كل المارة في شوارعها وسكنها ألم لا تبيع دواء صيدليات فرنسا كلها» (42).

وتملك باريس فضلا عن وجهها العنصري هذا الذي يجعلها مثالا مغلوطا للمساواة، وجها آخر يقرنها بالجرمية. وهو ما ترسم ملامحه الكاتبة مسعودة بوير في روايتها «طرشقاتة»، من خلال تصوير الساردة «مقتل سيمون من قبل زوجها روجيه في إحدى نوبات غيبتها فقد كان يتهمها بحب رجل عربي» (43).

كلّ هذا يجعل من باريس مدينة الأضداد في منظور عدد من الشخصيات الروائية النسائية منها والذكورية على حد سواء.

وتكشف مثل هذه الصورة المزدوجة لباريس مدينة الأضداد في حقيقتها، «ذلك المزدوج والجزريّ الأنا والغير غير متناهي الأبعاد» (44)، حيث نلمس ذهاب كاتبات الرواية المغاربية، من خلال بطلاتهن وشخصياتهن عامة إلى البحث عن أنفسهن، ومن ثم عن هويتهن المتعددة: الأثوية والوطنية والقومية والإنسانية، من خلال الغيرة مثقلة في المدينة الأوروبية، وهنا مدينة باريس، حاضنة لكيان الآخر: مسارات وجود وخيارات ومصائر ومشكلة لمنظوره الآخر/ الأنا المغاربي خاصة والعربي عامة.

2 - مدينة بون وتنوعات وجوه الآخر:

تحضر مدينة «بون» الألمانية في رواية «نخب الحياة» للكاتبة آمال مختار، في أكثر من صورة دالة على تعدد

في نهر السين وجسر ميرابو والمناخات المتقلبة للمساء الباريسية مظاهر متفرقة لا مهيّدة. وهو الموقف الذي تبناه السارد في «مراثيج»، وخالد بن طويال في «ذاكرة الجسد»، وثانيهما موقف إيجابي، يتجلى في الإعجاب بجمال باريس الطبيعي والانسجام مع مناخاتها الشتوية المتقلبة، وهو ما جسده خطابات الكثير من الشخصيات الروائية، من مثل أسماء الغريب، في رواية «لحظات لا غير»، وهالة الوافي في رواية: «الأسود يليق بك».

تلك هي صور مدينة باريس من خلال مرايا عدد من كاتبات الرواية المغاربية، مدينة العشق في عفوانه والحرية في شتى تجلياتها والعلوم والثقافة والفنون الجميلة في شتى تنوعاتها ومجالاتها، والشفاء والجمال الطبيعي، وحتى الأضداد، حيث تبقى تلك المدينة الأوروبية التي تستمد خصوصيتها من العلامات الدالة على اختلافها عن غيرها من المدن الأوروبية، وخاصة المدن المغاربية التي تتسبب إليها أولئك الكاتبات، لا عن العديد من المدن العربية الأخرى، مثل: دمشق وبيروت والقاهرة.

هي صور مجسدة لمعلم مدينة ولكنها عاكسة. في الآن ذاته. وجوه/ الآخر/ الأوروبية وهنا الفرنسي الذي يستمد منها السمات المفيدة الدالة على شيطانية والمحددة لعلاقته بالذات والآخر/ المغاربي، فضلا عن تجسيدها لصور تمثل الأنا/ المغاربي للآخر/ الفرنسي من خلال صور مدينته باريس.

1 - 7 - باريس: مدينة الأضداد

تمتلك مدينة باريس مقابل مجمل تلك التنوعات الإيجابية لتصورها، والتي جعلت منها: مدينة العشق والحرية والاستشفاء والجمال الطبيعي ملامح صورة سلبية، مناقضة لتصورها الأولى المشرفة، حيث تمثل في رواية: «مراثيج» لعروسة النالوتي، مدينة العنصرية، من خلال احتقار فئات من الفرنسيين، الأجانب من العرب والمسلمين، وحتى من الأعراق الأخرى، مما يجعلها تتناقض ومبادئ الحرية والمساواة وحقوق الإنسان، التي تعرف بها. وهي العنصرية التي تصوّرها

وجوهها وتنوعها، ما يكشف عن تعدد صور الآخر الأوروبي ومن ثم تنوع أشكال افتتاح الأنا المؤنث المغاربي عليه ومنظوراته له، باعتباره مدينة دالة على السمات المعقدة لهويته في شتى صورها، وعلى منظوره الخاص له.

فكانت هذه المدينة شأن نظيرتها باريس مدينة للعتق، في شتى طقوسه وآلى مناخاته وعفوان حالاته، ومدينة للحرية الشخصية وبالأساس الجنسية، ومدينة الجمال الطبيعي، من خلال مناخاتها المطرية ومناظرها الثلجية ومدينة التسكع والضياع، وقد غامت الرؤية وغاب الأفق.

وهي صور شتى لهذه المدينة التي تمثلها الساردة والشخصية الرئيسية سوسن عبد الله، من خلال السفر إليها، نشداناً لتجاوز عطشها العاطفي مع حبيبها إبراهيم المهدي في تونس، وسبيلاً إلى خوض تجربة جديدة تسهم في إثراء كيانها المؤنث وفلسفتها في الحياة تقول: كان يجب أن أخوض التجربة بعيداً عن هنا الذي أصبح الآن هناك، كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفينة والصدفة بحثاً عن ذلك الشيء بيني وبين الإنسان أينما كان. كان يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصعة، أن أتعرّف إلى أناس غابرين في زمن غابر كان يجب أن أعزى، أن أرطم بوهج الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقاتون» (45). إنها مغامرات السفر واكتشافاته التي تجدّد إيقاعات وجودها وتطهره من كل أصناف الرتابة وملل اليومي والمعتاد. وكانت مدينة بون الحاضرة لتجربتها الجديدة في الوجود والقادحة لألى كيانها الأنثوي المعطّب عاطفياً بعد خمود.

وهي إلى ذلك مدينة الحرية الشخصية التي يتمتع بها ساكنوها ويكتشفها زائروها، من مثل سوسن عبد الله، التي لفت انتباهها ضرب من هذه الحرية تشبه ظاهرة السحاق، من خلال تصويرها لعلاقة الشابتين، نيكول وسوزي الشاذة ببعضهما البعض. وهي الظاهرة التي تجسّد أحد الوجوه المتناهية لصورة الآخر الأوروبي من

خلال مدنيته الألمانية بون، إلا أن الحرية وإن بدت كاملة في هذه المدينة فقد كانت محدودة ونسبية في منظور سوسن عبد الله، بسبب اتشداد أناسها المؤنث إلى القيم الأخلاقية ليبتها التونسية، والتي تتعارض مع صور تلك الحرية المتهافئة التي اكتشفها في هذه المدينة الألمانية، ممّا حال دون ممارستها لها وتجرب طقوسها، التي تتناهى مع القيم الأصلية لهويتها العربية والإسلامية. وهو ما تعترف به في خطاب بوح: «شيء ما جئت به من هناك مني من أن تكون حريتي كاملة هنا».

شيء ما لا أقدر على انتزاعه أو قلعه مني مهما فعلت وأينما كنت ذلك الشيء هو الذي مني من تجرب العتب مع سوزي ونيكول. هو الذي مني من الاغتراب من الشاب الفرنسي، هو الذي أثنائي عن المضى إلى أقصى العتب» (46).

إنها المقارنة بين قيم الأنا المؤنث المغاربي وقيم الآخر الأوروبي، والتي تشكل إحدى صور المقارنة بين الحضارتين: العربية الإسلامية والأوروبية، ما يعكس حالات الضياع والاغتراب التي تتاب الأنا المؤنث سوسن عبد الله في هذه المدينة، ويعمق إحساسها بأزمة الهوية.

وقد بدت «بون» مدينة الضياع والاغتراب منذ حلول سوسن عبد الله بها وفشلها في العثور على منزل صديقتها القديم مصطفى ليلا، وهي في سيارة الأجرة، إلا أنها بدل أن تجزع من حال الضياع فقد وجدته متعة، تقول: «لم أكن لأقدر موقفي في المدينة تحديداً ولم أكن لأعرف كيف أتصرف كان الإحساس بالتيه يلف قلبي. لكنني لم أجزع وتهيتّ لمتعة الضياع والتيه في الغموض» (47).

وهي حال الضياع التي ولدت حال الإحساس بالاغتراب، بعيداً عن الوطن: أرضاً وناساً. وهو اغتراب في المكان/بون/المدينة، تفصح عنه سوسن عبد الله في خطاب بوح: «يتحرك في قلبي ذلك الشيء الغريب الذي أحسه في مثل هذه الحالات الغامضة. تتأهب دمة طائشة، لكنها لا تسيل» (48).

وتحضر مدينة غرناطة في رواية «ذاكرة الجسد»، مكانا حثيثا يذكّر خالد بن طويال بـ «الماضي والحين إليه» (51)، ومن ثم تنهض علامة دالة على هويته: الفردية والقومية، باعتبار أنّ «الأمكنة هي نحن، وهي جزء من تاريخنا، بل هي التاريخ كله» (52).

وهي مدينة تستعيدنا ذاكرة خالد بن طويال، الذي زارها، لتلبس ذكراها بذكرى مدينته الموطن/قسنطينة، ويذكرى «حياة» التي اتخذت صورة هذه المدينة حدّ التماهي، بفعل تداخل تخوم المرأة/المدينة، ومن ثم يشبه فاجتته بفقد المدينة/الموطن، وحياة/الحبيبة، بفاجعة العرب والمسلمين بضياع الأندلس. فكان أن اتخذت «حياة» ملاصق مدينة غرناطة، بعد أن أخذت ملاصق مدينة قسنطينة، لتكون رمز المدينة العربية في ماضيها كما في حاضرها. ففي الماضي سقطت غرناطة فألم لسقوطها وهو يقرأ تاريخها، وفي الحاضر يجمع بفتيلين «حياة» وهو يستعيد ذكرياته معها وعنها، وقد عادت إلى قسنطينة/الموطن، لتزوج بأحد كبار قادة الجيش الجزائري، يقول في خطاب يختلط فيه رثاء الأندلسي بوثاء الوطن/الجزائر، باعتبار تلازم خسران الوطن لرهاناته على التاريخ وخسران الذات لرهاناتها على الحياة، يقول: «هل يمكن أن أنساك في مدينة إسمها غرناطة؟ كان حيك يأتي مع المنازل البيضاء الوائلة بسقوفها القرميدية الحمراء. مع عرائش العنب... مع أشجار الياسمين القليلة. مع الجداول التي تعبر غرناطة... مع الحياة... مع الشمس. مع ذاكرة العرب».

كان حيك يأتي مع المطور والأصوات والوجوه، مع سمة الأندلسيات وشعرهن الحالك. مع فساتين الفرح... مع قيثارة محبومة كجسدك... مع قصائد لوركا الذي أحبه.

كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة... (53).

ويتّوجّ رسم لوحة/غرناطة مدينة العشق والحين بالتساؤل حول ما إذا كان شيئا يملك غرناطة أبي عبد الله، الذي عشقها قبل أن ينتهي به حقه إلى إضاعتها

وهما حالتا الضياع/والاغتراب اللتان تفرّزان سؤال الهوية داخل سوسن عبد الله وكذلك صديقها المغربي عبد اللطيف وهو سؤال تجلّي في خشيتهما على ضياع حقيقتها التي تحوي أوراق هويتها وكذلك في السؤال عن هويتها الأنثوية التي أفادت على أوجاع تاريخ من الاستيلاء وعلى ألق فنون من غوايات الكيان: روحا وجسدا وطقوس حرية لم تمهدا في وطنها/تونس. تقول: «منذ قليل، هل كنت أشبهني، هل كنت أنا؟»

لا أدري، أذكر فقط أنه عندما استبدّ بي الوجع وهذّني الشوق سألت وجهي لمن يكون، كنت هيكل امرأة بلا أنوثة. إلى متى؟ سأقادم ولن أترجع إلى متى» (49).

وقد ركّزت سوسن عبد الله على سمتين دالّتين على الجمال الطبيعي، الذي يميز مدينة بون، وهما، المطر/والثلج، وقد وظفتها الكتابة آمال مختار للكشف عن داخل شخصيتها سوسن عبد الله، وما يحتمل فيه من حالات وانفعالات تنتجها مناخات المطر ومناظر الثلج، ما يغني العلامات الدالة على شعريتهما.

إنه الجمال الطبيعي: مناخات «مطر» و«ثلج» تعاضد لتسهم في الكشف عن داخل شخصية سوسن عبد الله، فضلا عن قدح ذاكرتها، لتكون مطر مدينة بون ماء طهرها ويكون ثلج مدينة بون سبيل صفاء كيانها.

تلك هي الصورة المتعدّدة لمدينة بون الألمانية، التي تعكس الوجوه المتعددة للآخر الأوروبي، في علاقته بالأنثى/المغاربي عامة وبالألماني/الأنثى الموثق. وهي العلاقة التي تبقى المفارقة السمة الدالة عليها والصفة المتمكّنة منها.

3 - غرناطة: مدينة الحنين :

تمتلك الأماكن دوما تاريخيتها، التي تحدد منزلتها في الذاكرة الفردية والجمعية أو الإنسانية، «ما يجعل كل انتقال في المكان سيعني تغييرا في البنية الزمنية وتعديلا في الذكريات والمشارك» (50).

ويحلم بعودته حتى يعيشه ثانية ويتمتع به. وهو العجوز الذي كانت حكاياته عن الزمن الضائع تثير ضحكها سراً، وهي التي تركت في وطنها تونس "ملايين مثله مازالوا يحملون بليالي إشييلية وقروطة، يرتدون على كتف التاريخ، يسترضونه، يرشونه (آلم يكن فبنا من قال: "أمطري حيث شئت، فسيتأي خراجك؟" (55).

5 - فِينَا مدينة القصور والموسيقى:

تتجلى صورة مدينة فينا النمساوية في رواية "الأسود يليق بك"، لأحلام مستغانمي، من خلال ملمحين أساسيين، يمثلان علامتين داليتين على خصوصيتها، أولهما: معماري، تمثله القصور القيصريّة، وثانيهما: فني، تمثله الموسيقى والرقص/ الفالسي (valse).

5 - 1 - فِينَا : مدينة القصور :

رُكزت الساردة/ الشخصية الرئيسية حالة الوافي على رسم خصائص القصور القيصريّة الفخمة، وما تتميز به من بذخ معماري وترف حياتي وقد تحول عدد منها إلى فنادق فاخرة، يقصدها أثرياء العالم، للسياحة والأعمال خصوصاً. باب "القصر" الفندق، الذي نزلت به، "توقف أمام باب كبير مزخرف بالنقوش الذهبية، دخل إلى قاعة عريقة، تغطي جدرانها المرايا والإطارات الذهبية، يعلوها سقف مزدان بالرسوم الزيتية، تتدلى منه ثوبا ضخمة" (56).

غير أن حالة الوافي يدل أن تبديي موقف انهيار من فخامة هذه القصور/ الفنادق، الدالة على بذخ المعمار القيصري وترف ألوان حياته، شعرت بقبحة من منظورها الخاص والمحرّر من منظور الكاتبة وموقفها منه "نتيجة ارتباطه بطبقة اجتماعية تكريها. ونتيجة لارتباطه بطبقة سياسية متقرضة، ونتيجة لكون هذا المكان الفندق يمثل تاريخاً ماضياً قبيحاً" (57)، ما يعلّل إثارة فخامة هذه القصور الفنادق وبذخها الفاره، نخوة الأنا، واحترازه بالهوية، ومن ثمّ معاداته هذا المكان وما يرمز إليه من

ورثائها. لوحة تشكيلية اشتغل خالد بن طويال في رسمها على حاستي: البصر، من خلال الطبيعة، والسمع، من خلال وصف أصوات نوافير مياه قصور غرناطة، المهجورة حاضراً والضاقة عفوفاً وجود ماضياً.

4 - لندن: مدينة الضباب والضياغ :

لئن كان حضور مدينة لندن منحسراً في الرواية النسائية المغاربية - مقارنة بمدينة باريس- حيث لا تحضر إلا في روايتي: "زهرة الصبار"، لعلياء النابعي و"نخب الحياة" لأمال مختار، فقد تجلّت في أكثر من صورة، ممّا يكشف عن تعدّد وجوها وتوّعها، ومن ثمّ تعدّد منظورات كاتبات الرواية المغاربية لها، وتميّلن لشتى تجلياتها.

4 - 1 - لندن: مدينة الضباب :

تقصّد "رجاء" في رواية: "زهرة الصبار"، لندن نشداناً لتجاوز حالة الانهيار المصبي، التي أشرفت عليها، على إثر عطب علاقتها الماطنية بأحمد الذي هجرها إلى فرنسا، فتصف مناخاتها البتوية، التي استقبلتها عند نزولها بمطار "كازنلوك"، وولدت فيها الإحساس بالكآبة والاعتراّب، تقول: "ضباب كثيف... وجوّ من الخراب والحزن قابض وتاكسيات سوداء تنزلق على الثلج الملوّث بالوحل" (54).

مناخات مدينة لم تشعر "رجاء" بالألفة وإنما بالنفور، ولم تحقق لها توازنها النفسي المنشود وإنما عصمت معاناتها وإحساسها بالضياغ، في الزمان والمكان.

4 - 2 - لندن : مدينة الضياغ وعينية الوجود :

مارست "رجاء" التسكّع على أروصف المحطات الكبرى لمدينة لندن وحدائقها. وهي تكتشف معالمها المعمارية وتتواصل مع بعض أهلها، كذلك العجوز الذي كان يحدثها فخوراً ومزحواً بأمجاد التاج البريطاني، وهو يعيش الزمن الحاضر بذاكرة الزمن الماضي،

سلوة الحكم القيصري وشخامة معماره المهيبة، تقول: «أنا ابنة الجبال، وأدري أن الضخامة تشوّنها لأنها تجعلنا غريباء عن أنفسنا» (58). خلق، وبالقرابة رغم ما يسمه من ملامح أنستة، فيكون الارتداد عنه ذاكرة إلى المدينة/الموطن: مروانة، تلك القرية الواقعة في جبال القبائل.

أما الملحم الثاني لصورة مدينة فيينا، في هذه الرواية فيتمثل في الموسيقى/فنا عريقا بها، والرقص/الفالس (valse). فتان يسمان حياة أهلها ويجتنبان قصّادها من السياح ورجال الأعمال، إذ يغريانهم بطقوسها الخاصة.

5-2- فيينا: مدينة الموسيقى والرقص/الفالس:

تصوّر هالة الوافي الساردة والشخصية الرئيسية في هذه الرواية، وهي الفنانة الجزائرية المقيمة بدمشق، عالم الموسيقى والرقص الباذخ، الذي اكتشفه مع حبيبها طلال هاشم، رجل الأعمال اللبناني المشهور، تقول في خطاب بوح ذاتي: «كانت في دهشة دائمة لعالم لم تشاهده سوى في الأفلام لاحقاً، وهي تكتشف معه بانتهاز سري عوالم لا عهد لها بها، القزقز التي الفقير تزيّ بدعته أما الغني فقير لفرط اغنيائه على ما يصنع دهشة الآخرين» (59).

ثم تصف مشهد رقصهما الفالس/معا «ما كادا يقفان وسط القاعة حتى انتقلت التواتات الأولى لموسيقى الدانوب الأزرق.

وضع يدا أسفل ظهرها كما لو كان يطوق فراشه، ثم بيده الأخرى أمسك بها ورفعها كي يدور بها في فالس يزداد تسارعا كتسارع أحلامها به.

كانا عاشقين يرقصان في قاعة تتضاعف فيها خطاهما بعدد مرابهاها، فيزدحم بهما الحب نشوة» (60).

ومقابل مدينة فيينا التي لا تعدّ بها الموسيقى من الكماليات بل هي ممارسة حياة تمثل مدن الجزائر/وطنها ومروانة/موطنها القبائلي، مدنا يحزم فيها

الإسلاميون الفنّ، إذ يعدّونه رجسا، ما يجعل حياة الفنّان مهقّدة على الدوام، من ذلك ما تسرده هالة عن حفل الفنّان القبائلي آية مغنّات بقاعة الأطلس في العاصمة/الجزائر: «تصوّر في كل بلدان العالم يقصد المطربون الحفل مع فريق من المصورين والمزيّنين، أما عندنا فيدخل المعني القاعة بفرقة من المحاربين، ويرغم هذا أنت لا تضمن حياتك» (61)، فكان اغتيال الشاب حسني من طرف الإزهانيين، بسبب الفن، وكان فصلها من العمل/معلمة، بسبب غنائها، وكان قتل والدها لأنه عازف ومغنّ، وكان اضطرابها إلى الهجرة إلى الشام والإقامة بدمشق، نجاة بحياتها.

وتدعم صورة الجزائر/المدينة المضادة للفن من طرف الإسلاميين، من خلال مصادره والتضييق على أهله، حدّ التصفيّة الجسدية لبعضهم. صورة مدينة الدار البيضاء/التقيض - هي الأخرى- لفينا / مدينة الموسيقى والرقص، في رواية «لحظات لا غير»، لفنانة مرشيد، حيث يرى المنظور الذكوري ممارسة المرأة لفن الغناء فعلا مائلا للأخلاق الحميدة وبخارجها عن نواحي الأعراف بعاداتها وتقاليدها، ومن ثم يعدّ عابثا يلحق ببائنة تلك المرأة/الفنانة: التي يتبرأ منها الجميع مما يحملها على الفرار خوفا على حياتها. وهو ما يجسده نموذج الشبيخة الضاوية، التي تصوّر جوانب من معاناتها بعد أن تبراّت أسرتها منها، تقول: «كنت أرسل إلى أمي التقدود مع غرباء، كانت تقبلها من بعيد، وترفض أن تقابلني خوفا من والدي. ماتت ولم أحضر جنازتها، كما لم أحضر جنازة والدي. أما إخوتي فقد تبرؤوا مني وحذروني إن أنا اقتربت من الدوّار ساموت على أيديهم.

حمدت الله كوني لم أرزق بأخت، كانت ستؤدي حتما ثمن هروبي» (62).

وهو المنظور الذكوري المزدوج/والمعتب للمرأة /الفنانة الشبيخة، بالهجة المغربية، والذي يعدها مرادفا للمتعة فيما الزوجة مرادفا للواجب، «ولهذا تبقى الشبيخة حلم المرأة المستتر» (63)، في مجتمع مغربي

- حضور المدينة الأوروبية في شتى ترميزاتها: الجغرافية/ والبشرية والطبيعية: المدينة المضادة للمدينة المغاربة بالأساس والعربية عامة، ما يعنى أشكال المفارقة بين مدن الضفتين: شمال المتوسط وجنوبه، ويعمل تشطي الأنا بين عالمين متناقضين، لكل منهما هويته الخاصة، وما تنبئ عليه من فلسفة وجود/ ومنظورات للأنا / والآخر وأحكام بيئة وقيم أعراف ومناحي سلوك.

- تجلّي شعرية المدينة الأوروبية في النماذج الروائية النسائية المغاربة، التي قمنا بدراساتها، من خلال تمثيلها مدينة باهرة في بذخها المعماري، وفي ترفها العثقي حدّ امتلاء الكيان، وفي مناخات حرّيتها اللا محدودة، وفي تطوّر حقول المعرفة بها والثقافة والفنون، وفي فتنة طبيعتها وجاذبية مناخها وحيوية الحياة بها. وهي صور تقترب بالجمال والإيجابية مقارنة بصور المدن البخارية والعربية على حدّ سواء، والتي تقترب بالعدم: الموت / القتل / والانتحار، وبالغضب العاطفي، بفسران الكيان/ المؤث رهانه على الحب وعلى الحكمة والمعلم الوطني بفسران الأوطان المغاربة الحديثة العهد بالاستقلال رهانها على التاريخ.

- تمثّل المدينة الأوروبية فضاءات نموذجية في الغالب مغرية بحالات العشق والحرية ومفعلة لها، ومحرّرة لكيان الأنا/ المؤث من قيود الأعراف والعادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة ما يغيّر أشكال ممارستها للحياة، بفعل تغيّر منظورها للذات والعالم، وإن اتّابت الذات في بعض السياقات حالات من الاغتراب تتحوّل فيه صورة هذه المدينة الأوروبية من الإشراف إلى بعض القناتمة ومن الألفة إلى العداء ومن ثمّ من القبول إلى الرفض.

- اتّجاه الرواية النسائية المغاربة إلى تشكيل صور للمدينة الأوروبية من منظور مختلف عن تلك الصور التي شكلها لها كتاب الرواية، يكمن أولاً: في تشكيل صورة الآخر الأوروبي/ المتعدّد من خلال مدينته التي تمثّل صورها المتعددة مختلف وجوهه: السياسية / الثقافية

تهيمن عليه السلطة الذكورية، التي تمارس أصنافاً من القمع والقهر، لكيان المرأة/ الأثوي، لتدفعها إلى التمرد عليها، استعادة لهويتها المستلبة وتأكيداً لاختلاف كيانها واستقلالها، وتأراً من تلك السلطة التي مارست عليها تاريخاً ممتداً في الزمان والمكان من الاستيلاء والتهميش حدّ الإقصاء. وهو التمرد الذي جسّدته أسماء الغريب السادرة والشخصية الرئيسية، والطبيعية النفسية، عندما عمدت إلى خلع زوجها بعد أن رفض تطليقها، وذلك استرداداً لحرّيتها أنثى، تقول: "كان قراري الأول واضحاً وضوح الشمس، لو بقي لي يوم واحد في هذه الحياة سأعيشه وأنا حرة حتى ولو كتب لي أن أقضي على فراش السقم" (64).

إنّها المفارقة بين فينيا/ مدينة الموسيقى والرقص، احتفاء بالحياة والمدينة المغاربة، الجزائر، قسنطينة، الدار البيضاء، تونس، وغيرها من المدن المغاربة التي يتحوّل فيها امتنان المرأة للفرّ إلى عهر يجلب العار، ويفتضي القصاص. وهو المصير الفاجع الذي انتهت إليه الشبيخة الضاربة بمقتلها من مجهولين وكانت تعاني من حالة اكتئاب شديد، بعد أن تقدّم بها المهر وقُدّني الجمال ونسبها الجمهور، ما يجعل الموسيقى في هذه المدن المضادة لمدينة فينيا إيقاعاً جنائزياً يرّد أصداء الفاجعة والمأساة، بدل أن تكون سمفونية تذكّي جذوة عشق الوجود والموجود.

تسمح لنا مقارنة سؤال الهوية في الرواية النسائية المغاربة من خلال دراسة تمثيلات الأنا/ المؤث للمدينة الأوروبية، باعتبارها تعكس مختلف صور الآخر وجوهه، باستخلاص النتائج التالية:

- إن تعدّد تمثيلات المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغاربة، حيث شملت مدن: بون/ الألمانية وفرنطة / الإسبانية ولندن/ البريطانية، وفينيا/ النمساوية، فإنّ مدينة باريس/ الفرنسية تمثّل المدينة الأكثر تواتراً وحضوراً، ما يعلّل غنى العلامات الدالة على شعريتها وتنوّع أبعادها الدلالية.

/ الفنية / العلمية / الحياتية / الطبيعية/ والحضارية.
وهي وجوه - وإن عكس بعضها صور الآخر الأوروبي:
النموذج المثال، فإن بعضها الآخر كشف عن صوره
مثلا مغلوطة، وثانيا: في الكشف عن علاقة الأنا/
المؤنث بهذا الآخر/ المدينة الأوروبية. وهي علاقة
تحتكم إلى منظورين متقابلين: الانبهار/ والمعادة.
وثالثا: في انبناء تشكيل كاتبات الرواية المغاربية للمدينة
الأوروبية على المقارنة بين مدنها المغاربية وعدد من
المدن العربية الأخرى. وهي المقارنة التي تقوم على
الاشتغال المكثف على الذاكرة الفردية للذوات الكاتبة،
في استعادة جواثب من علاقتهن بتلك المدن، التي
احتضنت تجارب من وجودهن ومغامرات. وتكشف
مثل تلك المقارنات التي عمدت إليها أولئك الكاتبات
عن علاقة المفارقة القائمة بين المدينة الأوروبية /
ومدنها المغاربية بالأساس والعربية عامة ما يعكس
احتداد صور أزمة الهوية وتفاقم أشكال صراع الأنا/
والآخر الأوروبي، من خلال مدنيته.

- اقتران صور المدينة الأوروبية/ مع واجهه الآخر
المتعدد بذاكرة الكاتبات المغاربيات: النهائية. منها
والجمعية، حيث يعملن إلى إعادة إنتاجها نصيا ٦
وتخياليا، من خلال استعادتهن لتجارب حياة ومغامرات
مقفية في الزمان / والمكان تنمّس فيها التخوم بين
السير ذاتي/ المرجعي والروائي/ التخيلي، حدّ
التداخل والتماهي في بعض النماذج، ولذلك كانت
هذه المدينة الأوروبية نتاج ذاكرة الأنا / المؤنث و امرأة

عاكسة لمختلف منظوراته للآخر/ المتعدّد الوجوه، من
خلال مدنيته / المتعددة الصور، وذلك عبر رسم
مختلف أشكال تقاعل هذا الأنا/ المؤنث/ مع مدن
الآخر، الدالة على هويته الأوروبية، في شتى تجلياتها،
ومنظوره للآخر/ المغاربي والعربي على حد سواء.
وهو منظور لم يتخلّص من المتصورة والعنصرية.

- تمثّل الأنا/ المؤنث المغاربي المدينة الأوروبية
في القلب، وخاصة مدينة باريس/ الفرنسية مدينة
مشقى من أعطاب الجسد، بسبب ما يصيبه من أدواء
وأعطاب الروح، بسبب ما يشهونها من انجرافات
وخيبات تجارب عاطفية. فيكون السفر إلى هذه المدينة
الأوروبية، بغاية تطهير الكيان المؤنث: جسدا وروحا،
وتكون الكتابة عنها بمثابة الشفاء المنشود.

- اختلاف الكتابة الروائية النسائية المغاربية عن
النمط مقارنة بالكتابة الذكورية ويشتمل وجه الاختلاف
في أنّ الكتابة المغاربية لا تبدو في رواياتها، مقصديتها
من السفر إلى المدينة الأوروبية ممارسة الغزو الجنسي
للذكورة الأوروبية، على غرار الذكورة العربية الغازية
للغرب الأوروبي، من خلال ممارسة صور فعولة
خارقة مع نساء، وإنما تظهر من انجرافات الكيان
الأنثوي النازف حدّ العطب، والتمتّع بمباحٍ حياة
المدينة الأوروبية، في شتى المجالات، والتجليات،
وحتى تجاربها العشقية فإنها تكون مع رجل عربي في
مجمعها.

المصادر والمراجع

(1) انظر بصدد هذا

- المعشر، سالم: صورة العرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط ١، 1998
- الهي، عصام: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991
- كاظم، نادر: تمثيلات الآخر (صورة السود في التحليل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، ط ١، 2004.
مجموعة من الباحثين والنقاد: تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملهى الساحة الأدبي الرابع،

18- 20 / 11 / 1431 هـ - 26- 29 / 09 / 2010م، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بمنطقة الباحة، ط1، 2011.

(2) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990 ص 45
(3) تتمثل أبرز الروايات العربية التي تناولت إشكالية العلاقة بين الأنا / والآخر في "أديب" (1935) نطفة حسين و"عصفور من الشرق" (1938) لتوفيق الحكيم و"قنديل أم هاشم" (1939) ليحيى حقي و"المنى اللاتيني" (1954) لنسليم إدريس "وموسم الهجرة إلى الشمال" (1965) للطيب صالح وغيرها من الروايات العربية التي قاربت العلاقة بين الأنا / والآخر من منظور حضاري يقوم على التقابل بين الحضارتين الشرقية والغربية، من خلال تصوير علاقة عاطفية بين شاب شرقي وفتاة غربية أو أكثر تكشف عن اختلاف المفاهيم والقيم بينهما. انظر بهذا الصدد: عصام الهيبي: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991

- (4) مستغاثي، أحلام، فاكهة الجسد، منشورات أحلام مستغاثي بيروت، ط12 ص 77
- (5) نفس المصدر ص 101
- (6) نفس المصدر ص 142
- (7) نفس المصدر ص 200
- (8) نفس المصدر ص 73
- (9) مستغاثي، أحلام: الأسود يليق بك، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 2012، ص 164
- (10) نفس المصدر، ص 163
- (11) نفس المصدر ص 16
- (12) مرشيد، فاطمة، "لحظات لا غير"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 200 ص 67
- (13) نفس المصدر، ص 68
- (14) التالوتي، عروسة، "مراتيح"، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 29
- (15) التامني، علياء: "زهرة الصبّار"، دار بلوب للنشر، تونس، 1992، ص 102
- (16) مرشيد، فاطمة، "لحظات لا غير"، ص 24
- (17) نفس المصدر، ص 26
- (18) مستغاثي، أحلام: "الأسود يليق بك" ص 54
- (19) التالوتي، عروسة: "مراتيح"، ص 8
- (20) مرشيد، فاطمة: "لحظات لا غير"، ص 19
- (21) الماصرة، حسين: تمثيلات المدينة العربية في الرواية النسوية، الرواية السعودية لمودجا، خمس كتاب تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع 28- 20 / 11 / 1431 هـ - 26- 29 / 09 / 2010م، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بمنطقة الباحة، الباحة، ط1، 2011، ص 79
- (22) التامني، علياء: "زهرة الصبّار"، ص 39
- (23) نفس المصدر، ص 189-190
- (24) مرشيد، فاطمة: "لحظات لا غير"، ص 57-58
- (25) بويكر، مسعودة: "طرشقات"، دار سحر للنشر، تونس 1999 ص 57
- (26) نفس المصدر، ص 69
- (27) مرشيد فاطمة، "لحظات لا غير"، ص 52
- (28) نفس المصدر ص 63
- (29) نفس المصدر، ص 69
- (30) مستغاثي، أحلام: "فاكدة الجسد"، ص 162

(31) Kristeva, Julia : Au risque de la pensée, Fr. horizon groupe, avril 2001

واظن، حفيظة هزاري: المرأة وجه من وجوه الآخر في الأدب المعاصر المذكر من خلال رواية "التعليق" لرشيد

فلسطين... الأرض والسّماء

في رواية «العراء» لبنت البحر حفيظة قارة بيان

محمد آيت ميهوب/جامعي، تونس

نفسه، وكلتاها تعاني العرض (المصاب النفسي/شرد، وسرطان الثدي ثم سرطان الرحم/دجلة) وتقاومه ثم تستسلم له، وكلتاها تعبد الفن (الموسيقى/شرد، والكتابة/دجلة) وترقب له وتمسك به مخلصاً ومنجياً، مع ذلك فإن ثمة نقطة افتراق أساسية بين البطلتين تكشف عمق التطور الذي عرفته تجربة المؤلفة في روايتها الثانية. فعلاوة على مضج أدائها الفني وسيرها أشواطاً في معامرة المزاجية بين التخيلي والمرجعي وإتقانها لعمق نصب الرايا وإدراجها في حركة لولبية، لم يعد سعي البطلة المحموم إلى التحرر متعلقاً على الذات ولم تعد المعركة بينها وبين المجتمع والتقاليد معركة فردية حالية، بل ادغم جهاد الذات من أجل التحرر عن طريق الكتابة بجهاد المجموعة في بعدها القومي العربي من أجل التحرر من ريقة الاحتلال الإسرائيلي، وأضحت معركة جسد البطلة «دجلة» في مقاومته السرطان معركة فلسطين والأرض العربية عامة في مقاومة السرطان الإسرائيلي.

إن الرواية قائمة على المواجهة بين البطلة «دجلة» وفلسطين وبين جسد البطلة وأرض فلسطين. هذه المواجهة جعلت القضية الفلسطينية قطب الرحى الذي يدور حوله عالم الرواية التخيلي، والعماد الذي نهض عليه بنيتها الدلالية. ولكن أتى لمؤلفة تونسية تعيش في أطراف الوطن العربي بعيداً عن الأرض السلية أن تجعل القضية الفلسطينية موضوعاً لنصها الروائي؟ وأي جسر يمكن أن يوصل المؤلفة إلى فلسطين ويمكّنها من أن تحلها عالمها الأدبي التخيلي دون أن يبدو في ذلك افتعال وتصنع؟ وكيف أمكن لبنت

■ «العراء» (1) هي الرواية الثانية للاديبية التونسية حفيظة قارة بيان المعروفة في الأوساط الأدبية بلقب «بنت البحر»، وكانت قبل هذا العمل قد أصدرت رواية أولى بعنوان «دروب الفراء» (2). والنظر في الروائيتين يلمس بينهما خيط اتصال تجسده شخصيتا البطلتين الراويتين: «شرد» في «دروب الفراء» و«دجلة» العامري في «العراء». فكلتاهما توافقة إلى التحرر والانعساق من كل القيود والأطر والقوالب بما في ذلك الجسد بل الوجود

البحر أن تستثمر موضوعاً بعيداً عنها جغرافياً وتقع قاربها بأنه قريب منها وجدائياً ؟

السّر ظفرت به المؤلفة في حدث تاريخي عابر جمع بين فلسطين وتونس وما كاد يلتفت إليه كثير من السياسيين والمؤرخين، والجسر أسعفتها به مدينتها التونسية البحرية وسقط رأسها : بنزرت. فالحدث الذي اتخذته بنت البحر مهاداً لاستثمار القضية الفلسطينية سرداً هو قدوم آلاف الفدائين الفلسطينيين إلى ميناء بنزرت يوم السبت 28 أوت 1982 مهاجرين من بيروت بعد الحصار العنيف الذي تعرّضوا له هناك طيلة صافقة 1982. هذا الحدث التاريخي المرجعي استقته بنت البحر من ذاكرتها الفردية ومن الذاكرة الجماعية لمدينة بنزرت، تلك المدينة التي اختارها الفلسطينيون ميناء يحطون فيه الرحال، تلك المدينة الشهيدة التي سبق لها أن عاشت قبل قدومهم بعقدين من الزمن (جويلية 1961) صافقة جهنمية حاصرها فيها الجيش الفرنسي المستعمر وأمطر أهلها شرّ نيرانه. هذا الحدث رحلت به المؤلفة من التاريخ إلى التخيل، ومن الذاكرة إلى الإبداع. فجمّلت منه نواة سردية تقرّعت عنها بقية الأحداث التي مكّنتها من أن تبرز القضية الفلسطينية قلب العالم التخييلي : مؤلفة مجلة إلى اللعازر الفلسطيني غسان سلمان أحد الفلسطينيين المهاجرين إلى بنزرت، ظروف حصار بيروت وتفاصيل القدوم على متن السفينة القبرصية «سولفرين»، تاريخ الفلسطينيين مع التهجير والمذابح (1948، 1967، 1976، 1982)، هجوم الطائرات الإسرائيلية على مقر إقامة الفلسطينيين في حمام الشطّ بتونس (1985)...

لقد مثل اختيار المؤلفة هذا الحدث التاريخي قطب عالمها الروائي، أول أسباب نجاح روايتها. فقد ضمن لها وقوف القارئ موثقاً تصديقاً إزاء نضجها، وقبوله بمشاكله العالم الروائي للعالم الواقعي، واقتناعه بإمكان أن يكتب كاتب غير فلسطيني نصّاً روائياً عن القضية الفلسطينية. هذا النجاح في كسب تعاطف القارئ قلماً توفر لرواية أخرى قبل «العراء» اتخذت القضية الفلسطينية مداراً لها ولم يكن مؤلفها فلسطينياً أو ربطته

على الأقل تجربة حياة ما مع الفلسطينيين في أرضهم أو في منافعهم. لكنّ هذا العامل وحده على أهميته لا يقسّر لنا سرّ نجاح الرواية. بل يبدو لنا أنّ ما ضمن للمؤلفة النجاح فعلاً هو وعيها وهي تستثمر القضية الفلسطينية بأنّها تكتب نصّاً روائياً فنياً في المقام الأول لا نصّاً سياسياً أو روبراجاً صحفياً أو خطاباً تحريضياً. فأمكنتها ذلك من أن تنجو من أبرز المزالق التي وقع فيها من سقها من الكتاب التونسيين إلى الكتابة عن القضية الفلسطينية: مزلق تغلب القضية على الفن، فلا تخرج الكتابة عن الشهادة أو الإدانة. ونحن في هذا السياق نوافق الشاعر الفلسطيني رشاد أبو شاور في حكمه على «العراء» بأنّها «أول رواية تونسية تعنى بالموضوع الفلسطيني هذا مع موضوعها القومي المؤثر والذكي» (3). لم تكن «العراء» الأولى من حيث استثمارها الموضوع الفلسطيني ولكنها الأولى من حيث تحويلها القضية الفلسطينية من المدلول إلى الدال، ومن الخطاب إلى الخبر، ومن المباشرة إلى الإيحاء، ومن المرجع إلى التخيل، ومن التبليغ إلى التسريد...

وحوكاً هذه المسألة سيكون مدار هذه المقالة. فكيف أمكن للمؤلفة أن تُسكن القضية الفلسطينية عالم التخيل وهي أكثر قضايانا اشتباكاً مع الواقع والتاريخ ؟ وكيف تسمّى «بنت البحر» أن توالم بين «القضية» و«الفن» ؟ وما هي الأدوات السردية والحيل الفنية التي اعتمدتها للوصول إلى المماهة بين فلسطين و«دجلة» بطلّة الرواية، وبين أرض فلسطين وجسد البطلة ؟

1- بين الفانتاستيكي والمرجعي والتخييلي :

تراوح الرواية في أحداثها وأطرها وشخصياتها بين هذه الأبعاد الثلاثة وتعمد أحياناً إلى المزاجية والمداخلة بينها، فيكاد الأمر يلتبس علينا وتصبح الحدود هشة رجراجة بين الواقعي والمعجاني والمعقول واللامعقول، وبين ما ينتمي إلى الكتابة وما ينتمي إلى التاريخ.

1 - 1 - الفانتاستيكي:

الروح الجليلي في العينين المتحدّيتين دوماً يضيء. وكهية نسيم شاهدتني أنسحب من الإطار. . أخرج من الصورة. . . في غمرة اضطرابهم، مع ضجة الأمطار، وهدير البحر، وشبه ظلمة البيت، لم يلمحني أحد، لم يلمحني أحداً (6).

وفي آخر الرواية يعود الفانتاستيكي من جديد. فيبينا كان مشيمو جنازة البطلة متحلقين حول قبرها يزعمون دفن الجسد الميت في أعماق الأرض، انفلتت البطلة من بين أيديهم وهم لا يشعرون وتعالّت طائرة إلى الأعالي مرتفعة عن عالم الأرض. وقد ساقطت الرواية الحدث الخارق للمألوف مرّة أخرى في برود وحياة يجعلان التأويل مشكلاً ملتبساً لا يدري القارئ أهو إزاء حدث خارق فعلاً، أم حيال حدث يمكن خضوعه لمنطق العالم الطبيعي : «طرت بعيداً مع الريح. . كان هدير البحر القريب أسفل الربوة يعلو على ضربات فأس في المقبرة. . وكنت أعلو على غيمة بيضاء، سابحة في هوب نوراني، لا نهائي... (7) مضيت نسمة مساقرة، أعلو في البياض النوراني، تاركة الأرض تلتفها بقايا الغيوم» (7).

إنّ للفانتاستيكي في رواية «العراء» وظيفتين أساسيتين: وظيفة تمكين البطلة «دجلة» من تحقيق التحرّر التام والخلاص الأخير بدءاً من الانعتاق من الجسد بإطار اللوحة وانتهاء بالأرض التي عمّتها المخراب. أمّا ثانيه الوظيفتين فهي دعم الخاصية الفنية الإيحائية في النصّ وتنبية القارئ إلى أنّه في محضر عمل روائي في المقام الأول، له قدر كبير من الحرية في التعامل مع الواقع والمنطق.

1 - 2 - المرجعي:

تقصد بالمرجعي مجموع ما يفتح عليه النصّ الروائي التخيلي من شخصيات وأطر ووقائع لها وجود عينيّ تاريخي في الواقع. وقد حضر المرجعي في النصّ على ضروب متعدّدة :

بالفانتاستيكي (4) تفتح الرواية وعليه تتغلّق. ففي الفصل الأوّل المعنون بدناءات الفجر الشتويّ، تطالعنا البطلة/الرواية وهي تعاین ردود أفعال أسرتها بعد أن لفظت الروح وأضحت جثماناً هامداً مسجّى، ومع ذلك ظلّت لها القدرة على الإحساس بما حولها والإنصات إلى الصراخ والنواح والنظر إلى الوجوه والأشياء : «ضجّ البيت وعلا الصراخ. شاهدتهم يراكضون. . حسام يرفع السماعة ويضرب على الأرقام، سناه تبكي قرب السرير. . عليّ يدعوني ويعيد النداء، ويخرج راكضاً إلى أبيه. . . وسلمى تفتح النافذة لغيش الصباح الطالع. . . تمجّل بترتيب الغرفة. . . تلمّ الحبات المبعثرة وتجمع شظايا الزجاج المكسور. . . تبدّل الملاءة المبلّلة، وتمتّع أخرى ناصعة البياض وترفع عليّ الغطاء. . . تسوّيه. . . قلت لها آتي لا أشعر بالبرد. . لم تجب. . . تنظر إليّ بأسى كأنها لا تسمعي» (5).

إنّ التأمل في هذه الفقرة يكشف أن الرواية قد تعمّدت تقديم الحدث الفانتاستيكي تقديماً يسبقاً لا يتلوّلي فيه ولا مبالغة ولا سعي إلى إشعار القارئ باختراق العالم السردّي للعالم الطبيعي المنطقيّ. «في ذلك حسب تودوروف ما يميّز الفانتاستيكي من المعجانيّ والغرائبيّ. ونتيجة هذا الاختيار السردّي يجد القارئ نفسه في حيرة من أمره متردداً بين اعتبار الحدث خارقاً للعالم الطبيعيّ المنطقيّ، أو مجازاة الرواية والإقرار بإمكان حدوث ما ترويه في الواقع المعهود.

وما يكاد القارئ يتبّه إلى المآزق الذي ترميه فيه الرواية، حتى يدهمه حدث آخر لا يقلّ خرقاً للمألوف. فقد تطلّعت البطلة الرواية حولها تنظر وهي ميتة إلى جدران الغرفة فلمحت صورتها تضجّ حياة وجمالاً. فحنت إلى وجودها السابِق بين الأحياء وما لبثت إلّا طرفة عين حتّى غادرت إطار الصورة وخرجت طيفاً يسير بين الناس : «(. . .) وبينما كانوا يتحلّقون حولي واجمين، ظلّت الصورة وحدها دوماً تبتسم وألّق

1-2-1 - إدراج شخصيات لها وجود واقعي حقيقي بعضها ذكر عرضا وبعضها كان له إسهام في الأحداث من ذلك : أبو جهاد، أبو عمار، صلاح خلف، هائل عبد الحميد، محمد مزالي، محمد الصالح فليس، نور الدين خضر، جمال هراوي، على عزعوز...

1-2-2 - توليف أطر مكانية مرجعية : ولا نقصد بالأمكنة المرجعية تلك الأماكن الكثيرة في الرواية التي حملت أسماء أماكن مرجعية موجودة في الواقع إلا أنها احتضنت أحداثا تخيلية. ففي هذه الحالة لا تتعدى وظيفة المكان حتى وإن حمل اسما مرجعيا وظيفة مشكلة الواقع والاهام بالشابه بين العالم التخيلي والعالم الواقعي. أما الأماكن التي نعتبرها قد اضطلعت بوظيفة مرجعية فعلا فهي الأماكن التي حملت أسماء مرجعية واحتضنت أحداثا تاريخية جاءت في الرواية منصهرة مع الأحداث التخيلية لا فصام بينها. ويمكن أن نذكر أمثلة على هذه الأمكنة في الرواية : ميناء بنزرت الذي حطّ عنده الفدائيون الفلسطينيون، وباخرة «سول فرين» التي أفلتت من بيروت، ومركز الإعلام الفلسطيني بمقام الشط الذي أغار عليه الطائرات الإسرائيلية، ومقبرة مدينة «حمام الأنف» التي أضحت تسمى «مقبرة الشهداء» منذ أن دفن فيها شهداء الغارة الإسرائيلية من فلسطينيين وتونسيين.

1-2-3 - الأحداث التاريخية : رسمت رواية «العراء» في أثناء السرد خطا تاريخيا تابعت فيه مسار الهزائم العربية من سقوط غرناطة وتشرد الأمير عبد الله،

فالنكية والتهجير الأول في 1948 وهزيمة 1967 والهجوم على المسجد الأقصى في 1969، إلى التهجير من بيروت في 1982 والغارة الإسرائيلية على حمام الشط بتونس في 1985 وبداية التطبيع بين العرب وإسرائيل.

1-2-4 - تضمين النصوص التوثيقية : عمدت المؤلفة إلى استثمار تقنية «الكولاج» فضمنت المتن الروائي ملصقات من الصحف التونسية والعربية والإسرائيلية واقتطعت فقرة من الخطاب الذي توجه به محمد مزالي الوزير الأول في الحكومة التونسية إلى منظمة الأمم المتحدة بمناسبة الاحتفال بالذكرى الأربعين لتأسيسها وقد صادف ذلك عداة العارة الإسرائيلية على «حمام الشط». وأقحمت المؤلفة تقارير لبعض الجماعات الفلسطينية توضح مخطط تهريد القدس والتطبيع بين تونس وإسرائيل.

يضطلع حضور العناصر المرجعية في صلب العالم التخيلي بوظيفة شد النص الروائي إلى رسن التاريخ، وتجديره في الواقع، وتقديم مادة تسجيلية توثيقية تلقي أضواء على جوانب غامضة من القضية الفلسطينية عامة وظروف قدوم النّوّار الفلسطينيين إلى تونس وإقامتهم بها خاصة.

1-3- المزاجية بين المرجعي والتخيلي :

لم تكن الحدود واضحة دائما بين العناصر المرجعية والعناصر التخيلية. فكثيرا ما عمد السرد إلى المزاجية بين

**رواية «العراء»
استطاعت
تحويل القضية
الفلسطينية من
المدلول إلى الدال،
ومن الخطاب
إلى الخبر، ومن
المباشرة إلى
الإيحاء، ومن المربع
إلى التخييل،
ومن التبليغ إلى
التصريح...**

2 - ثنائية السرد :

تداول على السرد راويان : دجلة العامريّ وغشان سلمان. وهما الاثنان راويان مشاركان في الأحداث. وقد تكفّلت دجلة برواية أطوار قصتها مع مرض السرطان إلى آخر لحظة في حياتها بل أطلت على لحظتي موتها ودفتها وروت شطرا ممّا وقع لها فيهما. أمّا غشان سلمان فتكفّلت بسرد شذرات من حياته الأولى السابقة لقدمه إلى بنزرت (الطفولة في حيفا / التهجير الأوّل في 1948 / الحصار في بيروت)، وأطلع دجلة على ظروف الترحيل إلى بنزرت، ووصف مشاعره الشخصية لحظة رؤية ميناء بنزرت والجموع المستقبل. وقد اضطلع غشان كذلك بسرد أطوار الغارة الإسرائيلية على حمام الشطّ ووصف وصفا دقيقا آثار الدمار الذي لحق مركز الإعلام الفلسطيني والمباني المحيطة به.

2-1 : لئن كان السرد ثنائيّا من حيث الراوي، فإنّه في الحقيقة واحد من حيث طبيعة السرد ودرجته. ذلك أنّ كلا الراويين اعتمد سردا بضمير المتكلم وكان مشاركا في الأحداث التي يرويها. فجاءت الرؤية السردية داخلية تطلق فيها كلّ راوٍ من بؤرته الذاتية ومزج بين سرد الأحداث وسرد تفاعله الذاتي مع الأحداث. ومن شأن ذلك اقتناع القارئ اقتناعا لا ريب فيه بأنّ السرد الذاتي هو النمط السرديّ المناسب لأحداث رواية «العراء» فعلا، وبأنّ ما روته دجلة عن حياتها وتجربتها مع المرض والكتابة والموت ما كان يمكن لغشان سلمان أو لراوٍ مجهول أن يرويها، وبأنّ ما رواه غشان سلمان عن طفولته في حيفا وعن حصار بيروت والترحيل إلى بنزرت ما كان يمكن لدجلة أو لراوٍ مجهول أن يرويها.

وعلى هذا النحو يتضح لنا استنتاج طريف مفاده أنّ اختيار المؤلفة نمط السرد الذاتي قد مكّنها من أن تحقّق قدرا كبيرا من الموضوعية أنقل نصّها من المأزق الذي وقعت فيه أغلب النصوص الروائية التونسية التي

المرجعي والتخييلي والانتقال بينهما في حركة ذهاب وإياب يعود فيها أحدهما إلى الآخر وينطبق عليه. فهذا أمير وشهود الشخصيتان التخييليتان في «دروب القراء» رواية بنت البحر الأولى يحضران في «العراء» بوصفهما صديقين لشخصين لهما وجود واقعيّ تاريخي هما محمد الصالح فليس ونور الدين خضر. وبين شخصية البطلة «دجلة» وشخصية المؤلفة نفسها التباس شديد، إذ تخبر دجلة طبيها بأنّها بصدد تأليف رواية تحمل عنوان «العراء». وغشان سلمان، الشاعر الفلسطينيّ في العالم التخييليّ يتكفّل في النصّ برواية وقائع التهجير من لبنان إلى تونس وينقل ما وقع على متن الباخرة لبعض الشخصيات الفلسطينية المرجعية أمثال هدى شعلان (8). أمّا أبو جهاد الشخصية التاريخية المرجعية فيتحوّل في الرواية مع غشان سلمان الشخصية التخييلية في سبيل المقاومة بعد الترحيل وافتكاك السلاح. يقول غشان يانسا : «كيف نقاوم هذا السرطان الرحيم وقد افتكوا منا السلاح ؟ فيجيبه أبو جهاد : «أنت ! أنت ! أيها الشاعر غصن الزيتون ! الكلمة التي بتغلّظ أصلها ثابت وفرعها في السماء ! فاحمل سلاحك يا غشان !» فيخلق كلّ ملجأ - مهما نأى - الكلمة لك السلاح...». فيخلق غشان على كلامه معلما لياه أنّه قد سمع هذه العبارة نفسها في العاصمة التونسية ودجلة على منصة الشهادة تعترف في إحدى الندوات : «الكلمة سلاح ! (9)».

إنّ التداخل بين التخييليّ والمرجعيّ يجعل الواقع رجراجا هشا، تلبّس فيه الحدود بين ما ينتمي إلى الأدب وما ينتمي إلى التاريخ. هذا التداخل أيضا هو الوسيلة الفنية التي مكّنت المؤلفة من تحقيق غايتين في وقت واحد هما : توظيف الكتابة للشهادة على العصر والدفاع عن أمّ القضايا العربية بل الإنسانية قاطبة من جهة، والتمسك من جهة ثانية بهمة الكتابة السردية الأولى، مهمة خلق عالم تخيليّ قد يكون أكثر صدقا من العالم المرجعيّ نفسه. فالكتابة لا تصف العالم كما يقول «رامبو» بل تعيد خلقه من جديد.

اتخذت القضية الفلسطينية موضوعاً لها. فهذه النصوص غالباً ما يتلقاها القارئ بشيء من الارتباك والشك لجزمه مسبقاً بصعوبة أن يكتب كاتب غير فلسطيني ولم يعاش الفلسطينيين عن قرب رواية عن القضية الفلسطينية. إن توكيل «بنت البحر» غسان سلمان الشاعر الفلسطيني في العالم التخيلي، مهمة سرد كل ما تعلق في الرواية بفلسطين والفلسطينيين قد ضمن التمييز بين الرواية الأولى، البطلة التونسية دجلة، والأحداث التي ما كان لها أن تعيشها من الداخل، ويسر تصديق القارئ لما يروي له من تفاصيل عن جزئه من التجربة الفلسطينية في الفترة الممتدة من 1982 إلى 1988، إذ تلقى هذه التفاصيل من فلسطيني عاش الأحداث من الداخل. ولن يمر القارئ بالا كبراً لحقيقة أن هذا الفلسطيني نفسه هو ابن عالم التخيل وصنعة «بنت البحر». والإهمال من كل ذلك أن المنظور الذاتي يمنع الفرد عمقا نفسياً يدعم القيمة الجمالية الإيجابية للنص الروائي ويتعدى به «العراء» عن نبرة التقرير الخارجي التي غلبت على أكثر ما تصدى للحديث عن القضية الفلسطينية من الكتابات السردية التونسية.

لننظر في هذه الفقرات تدللاً على ما ذكرنا وفيها يروي غسان سلمان ظروف الترحيل من بيروت: «صُفرت السفينة نعيياً طويلاً غامراً انتشر صدهاء في كل الأفاق. وارتفعت أيادي الشباب الملوحة للمودعين وقد فكّ الياطر ومخرت «السول فرين» جباب الماء. وظلّت الميول المكثرة على وجه المبعوث الأمريكي في أعلى المبنى لا تسقط متابعة التهجير الجديد

حتى الغياب. وخلف ارتعاشة دمع مكابر، اختفت بيروت وابتلعها الماء.

كان البحر لا مبالياً، مغيطاً، قاسياً، يضرب جنبات الباخرة، يضرب أحشائها، بأعظنا الدوار... يقطعنا الأسى والغضب، ونحن نبصر البوارج الأمريكية تراقبنا من بعيد، تصرّ على عطشنا، تحرّنا مؤونة التزود بالماء من جزيرة كريت التي كانت تنتظر المقاتلين الذين ظلّوا في الحصار صامدين، يدافعون عن عاصمة أحرقتها الجنون، ليعاون المتواطئون على تهجيرهم من جديد، من بيروت إلى جزيرة قبرص إلى أول مرفأ تونسي. في فجر اليوم السابع، السبت 28 أغسطس 1982 أطلت الأرض ولاحت من بعيد البيوت البيضاء تحت سماء شفيلة الصفاء، توحى بالهدوء الذي يغمر المدينة، هدوء المنافي، تختار لنا يذكاء مكرراً لتأعينا على ابتلاع بلور السبات.

تجمع الرفاق على سطح السفينة، أطلت بينهم هدى شعلان تحمل على كتفها أحد الأطفال من أشبال الثوار القادمين مع المقاتلين، عيناها تفيضان دموعاً وهي ترفع الرأس إلى السماء، إلى أسراب الطائرات التونسية القادمة تحلق فوقنا، مرحبة بالفلسطينيين المرحّلين سائلة: «أين كانت طائرات العرب، في جحيم بيروت» (10).

3 - رمزية دجلة :

شخصية «دجلة العامري» شخصية روائية متطورة نامية متحوّلة. وقد اتخذ هذا التطور منحى متصاعداً أخذت فيه

إن اختار المؤلفة
لنمط السرد الذاتي
ممكنها من أن
تحقق قدراً كبيراً
من الموضوعية
أنقذ نصها من
المسألق الذي
وقعت فيه أغلب
النصوص الروائية
التونسية التي
اتخذت القضية
الفلسطينية
موضوعاً لها.

3 - 2 - مصدر الترميز الثاني في شخصية دجلة العامري هو انتمائها إلى مدينة بنزرت، الميناء الذي حظّ عنده غسان سلمان صعبة رفاقه من الفلسطينيين. فهذا الانتماء يوحي بالتماهي بين البطلة والمدينة التي احتضنت الفلسطينيين ويضفي عليها دلالة الميناء المحطّ. بل لقد أصبحت هي نفسها المرفأ في وعي غسان سلمان، إذ قال مرّة واصفا إحساسه لحظة عودته ثانية إلى بنزرت زائرا لها، مشاركا في جنازة دجلة: «بذت المدينة من بعيد، وقد خفت المطر، ملتحفة ببياض مبلّل صامت حزين. وأطلّ البحر! البحر المقيت. الحبيب! حياتي... وموتي... وذكريتي! البحر الذي رماني يوما مشعثا مقهورا إلى ساحلك! ها هو ينو، مربدا، صاحب بلا سفن ولا يواخر، غير أشعة الريح وتكسرات الموج وذاكرة الغربة والنهايات. وها أنت تعيديني هذا الصباح إلى مرفئي القراطيجي، إلى المدينة التي ضمّدت جراحي ذات تهجير، ولوّحت لي بالأيدي والأعلام، لتستقبلني الآن، شوارعها شبه الخالية، مبلّلة، كنيّة صامتة.

ما كنت أدري أنني إلى هنا سأعود، لا لاجئا يتوقّف في مرفأ الدكي، ويريح أقدامه التي أنهكتها الترحال والغربة وفعلت أصابعها الحروب، بل عاشقا مثلها، عائدا ليركأ أنت التي فرشت لي على هذا المرفأ مستجادك المسدّى بخيوط علية الهاربة من صور، لأصلي لك، ولأستلم على أراضيك، بين عتيق صخور مرفئك، رسالتك الأخيرة لي قبل الرحيل» (14).

3 - 3 - ساهم الخاتم الذي تحمله دجلة في نسج رمزية البطلة والمساهمة بينها وبين الأرض والوطن السليب. فهذا الخاتم النصفي العتيق الذي أهدتها إياه أمها قبل وفاتها له شكل غصن زيتون ذي أوراق فضية صغيرة وحبّات زيتون من العنبر الأصيل. إنّ غصن الزيتون رمز فائق الدلالة على فلسطين، محمّل بإحياءات تاريخية وجغرافية وحضارية ودينية عميقة ضاربة بجذورها في الذاكرة الفلسطينية والعربية عامّة تمتدّ بعيدا جدّا إلى السيّد المسيح، إحياءات منحها

دجلة تتخلّص تدريجيّا حسب انتشار مرض السرطان في جسدها، من أبعادها النفسية والاجتماعية والجسدية لتتمخض وجودا رمزيّا خالصا تنمّاهي فيه مع الأرض العربية السلية.

3 - 1 - والحق أنّ الهوية الرمزية كائنة في بطلة الرواية متأصلة فيها بدءا من اسمها، ف«دجلة» اسم يجعل على أشهر الأنهار العربية وموطن حضارة العراق. وقد سمّي نهر العراق بـ«دجلة» حسب «لسان العرب» لأنّه «يغطي الأرض بمائه» (11) والجنر اللغويّ «دجل» يحمل دلالة التغطية والفيض (12). وكذلك كانت دجلة في الرواية تفيض على الآخرين وتشملهم بغطفها ورحمتها. أمّا كنية البطلة «العامري» فتحيل على العراقة والأصالة العربية وتذكّر بلبلى العامرية حيية قيس بن العلقم، والحبّ المستحيل الذي لا ينتهي إلا بإفناء صاحبه جنونا وتشردا في الوديان أو نحولا وذبولاً للجسد. وكذلك كانت دجلة في الرواية عاشقة ولهى بانتمائها العربيّ الضارب في أعماق الجغرافيا والتاريخ، وكذلك كان حبّها للشاعر الفلسطينيّ حبا مستحيلا لا دواء له إلا بالداء الأكبر: الفراق ثمّ الموت.

هذه الكنية تذكّر كذلك ببطلّة أخرى من أبطال الرواية العربية سلبية العالم التخيليّ هي «نجوى العامري»، بطلة رواية «عالم بلا خرائط» (13) تلك المرأة اللغز، واهبة الحياة والموت في وقت واحد، المرأة التي اتّسمت دلالتها في رواية عبد الرحمان منيف وجبرا إبراهيم جبرا عن حدود الجسد والأثني والعائلة والولادة والوفاة لترتقي إلى مصاف الرمز، رمز الأرض والوطن.

إنّ لاسم البطلة إذن طاقة إيحائية تحضّ القارئ منذ بداية الرواية على أن يتنبّه إلى أنّه ليس إزاء شخصية روائية تنحصر دلالتها في حدود العالم التخيلي، بل هو إزاء شخصية رمزية تفيض دلالتها على كينونتها التخيلية لتتصلّ بأساق التاريخ والحضارة وتغدو تكتيفا رمزيا للوطن والأرض العربية.

الشهداء الفلسطينيين وقادة النضال الفلسطيني لا سيّما ياسر عرفات حضوراً رمزياً قوياً جعل غصن الزيتون والفضّة الفلسطينية تامين لا ينفصلان. لذلك كان خاتم دجلة أوّل شيء رآه فيها غسان سلمان وجذبه إليها. فصاح لدى لقاءه بها في المرّة الأولى: «من أين لك حلّي أمّي يا تونسيّ الرائعة؟» ولم تلبث رمزيّة الخاتم أن اتّسعت لتشمل الأرض والوطن: «وانحنى لأثام يدك الرشيقّة الناعمة، فيجتمع غبر زيتون خاتمك الفضيّ العتيق كلّ أحزان الأرض في وجهي ويرميني من جديد إلى غربي» (15).

3 - 4 - لاشكّ أنّ أهمّ مصدر ترميزي في شخصيّة دجلة هو جسدها وتهاويه التبرجي بدءاً من سرطان الثدي فسرطان الرحم، إلى عجزه تماماً ثمّ موته.

بموازاة سرد أطوار هذه الرحلة التي شقّها الجسد نحو الفناء تابع السرد الجوار رحلة أخرى شقّتها الأرض العربيّة نحو الخراب واليباب منذ سقوط غرناطة فحملة التهجير الأولى للفلسطينيين عام 1948، إلى سقوط العراق وتنامي المستوطنات، مروراً بحملات التهجير والمذابح التي راح ضحيتها الفلسطينيون والعرب في 1948 و1967 و1976 و1982.

ولا يجد القارئ أيّ صعوبة لإدراك الوظيفة الترميزيّة التي يضطلع بها جسد البطلة. فكثيراً ما سمّت نفسها بالأرض والوطن وكثيراً ما سمّاها غسان بذلك أيضاً. تقول سلمى لدجلة وهي في أوهن حالاتها: «لا تشغلي بالك بالدنيا ! اتركها لمصابيها (..) يكتيك ما أنت فيه». فتجيبها: «ولكنّ الدنيا فيّ يا سلمى ! ... الدنيا

بعواصفها وأتوالها... بجرذاتها وخرابها تسكن فيّ ! هل سمعتي سلمى ؟. في قسماتها المشققة، في لمعة عينها النديتين، شاهدتي لوحة ثانية لأرض تضيع فيها المعالم... استأصلوا منها ثدي الأمومة... سرقوا حليب الرضيع... نهشوا الرحم... وها هم يزحفون إلى العظم والقلب !» (16).

إنّ بتر ثدي دجلة بعد استفحال السرطان فيه يساوي رمزياً حرمان الطفل من أمّه والفصل بين الفلسطينيّ وأمّه الأرض. أمّا بتر الرحم فهو المعادل الرمزيّ لحلم المستوطنين الصهاينة بالقضاء على النسل الفلسطيني. ولئن سارت أحداث الرواية نحو إفناء الجسد والايحاء بأنّ الفلسطيني قد فقد الأرض التي رحم الأرض التي أنجبته، فإنّ المؤلّفة مستعينة بالفانتاستيكي قد انتصرت رمزياً للحياة على الموت وللمحبة على المجسّد. فجعلت الجسد يرتفع روحاً مختلفة لحي السماء تسخر من مشيبي دجلة إلى منارها الأخير ومن دافني جسدها في التراب. وكان قد سبق لدجلة أن استبقت مسار الأحداث وأعلنت لغسان سلمان على لسان طاغور خلودها ورفضها الموت الجسديّ: «أنا أكبر من الموت وسأعلن ذلك عندما أغادر الدنيا» (17). إنّ ارتفاع دجلة هو الصورة القصوى لتخلّصها من الهويّة الأنثويّة الجسديّة وتمخضها قيمة رمزيّة أوسع وأسمى من حدود الجسد، تنمّاهي فيها دجلة مرّة أخرى مع الأرض التي انتهكت واستبيحت واغتصبت، لكنّها رغم ذلك استطاعت أن ترتفع عن قاتليها وتسمو فكرة ومثالا أعلى لا قدرة للقتلة عليه،

الكاتب لا حياة له
ولا مجد ولا خلود
إلا إذا سكن فيه
الوطن، والوطن لا
خلود له ولا ذكر إلا
إذا كان له امتداد
عن طريق الأدب

يسبح في عالم الخلود وتسيح بالآله الفنون جميعا من أدب وموسيقى ورسم.

تتلاقى إذن كلّ الظواهر الرمزية في شخصية دجلة لتجعل منها رديفاً للوطن السليب. وفي هذا السياق فقط يمكن للقارئ أن يفهم الطلب الغريب الذي تقدمت بها دجلة إلى زوجها حسام حين رجته وأخت عليه في الرجاء أن يطلقها ويتزوج أختها سلمى، على أن تظل بجوارهما في البيت نفسه. لقد غدت بطلنة الرواية كنيونة قيمة رمزية أسمى من الجسد وحدوده الضيقة المنذورة للفناء والزوال، فيها تتجسّد دلالات الوطن والحنّ والجمال. وما ممارسة دجلة فنّ الكتابة الروائية إلا دعم لهذه الدلالات ورفد لها بدلالة أخرى هي دلالة الأبداء والخلق الفني. تفضي العلاقة جدلية بين رمزية الوطن ورمزية الكاتب. فكأنما الكاتب لا حياة له ولا مجد ولا خلود إلا إذا سكن فيه الوطن، والوطن لا خلود له ولا ذكر إلا إذا كان له امتداد عن طريق الأدب. ولعلّ غسان سلمان قد لخص هذه المعاني في وصف تأثير دجلة فيه قائلا: «أكنس تلوكين بيما أن يدرك التونسيين قد أدخلنا ترمزاً بخصائصنا؟ وأنت أصبحت أرضي وشوقي، كل ما فيك يضرع بزهو البرتقال والأرنج في الوطن المحتل؟» (19).

4 - سرطان الجسد / سرطان الأرض :

4 - 1 - تقيم الرواية علاقة استعارية بين حديثي بيدوان في الظاهر وحسب المقاييس المنطقية والطبيعية متباينين ومن جنسين مختلفين أشد الاختلاف هما : استشراء السرطان في جسد البطلة، واستشراء الاحتلال الاسرائيلي في أرض فلسطين.

لكن قيام الرواية على التنافذ بين الذاتي والموضوعي والاندغام بين البطلة والأرض مكن دجلة من أن تسمي ما يحدث بفلسطين «السرطان»، وما يحدث في جسدنا «غراب الأرض». وقد اضطلع هذا التماهي بين السرطان والاحتلال بمهمة تقوية البعد الرمزي في بنية

الرواية من جهة، وتمكين المؤلفة من إدانة ما يقع في فلسطين دون السقوط في المباشرة والخطاب الوعظي التعليمي من جهة ثانية.

4 - 2 - اشترك الراويان الاثنان دجلة وغسان في وصف ما يحدث في فلسطين بالسرطان لكنهما اختلفا في المنظور والتأويل. فدجلة كانت تقرن دائما الحديث عن سرطان الاحتلال بالحديث عن سرطان جسدها، ودالما ما كان يعيدها هذا إلى ذلك مقيمة بينهما علاقة مرآوية جدلية لا فضاء لطرف من طرفيها عن الآخر. ونشوق على سبيل المثال هذا الشاهد: «عدت بلا جواب أنصمّح الأوراق الماضية : الشرق الممزق يتأكله السرطان، يسقط إكليل الفرع، يقطع بذور الشجر، ينثر معمار مدن الشرق المتوالي من حيفا إلى بيروت. من القنطرة إلى قرطاج (...)» (19). توهما الرواية في بداية هذا الشاهد أنها تتحدث عن الشرق العربي ومدنه المتهاوية يفعل السرطان الاسرائيلي، لكنها لا تنعم أن تستقل بنا بفتنة من هذا المنظور الواسع جداً إلى منظور آخر ضيق متمركز حول الذات، ومن الأرض العربية الشاسعة إلى صغر البطلة : «الوجه بفتنة في الصدر لحركة لا إرادية متواردة يحاكم قلبي الثائر : هذه هي الأرض ! هذا الجسد مدينتك التي لا مهرب منها... مدينتك الورقية اختراع زائل وجدران وهمية أبنة للسقوط» (20).

أما غسان فكان يستعمل عبارة «السرطان» لوصف ما يقع لفلسطين والفلسطينيين يطاردهم من مهجر إلى مهجر ومن منفى إلى منفى، انطلاقاً من منظور خارجي. وكان استعماله العبارة استعمالياً على سبيل المجاز، وإن كان المجاز الأكثر تدللاً على الحقيقة. يقول غسان لأبي جهاد: «ها هو سجاد عيسى يروينا في استراحة الماضي الطريد ولكن مغالب السرطان تشقّ السجاد مفتحة البحار والقارات والسموات، تقطع سداً محتملة بأحدث عناد وأدق وأمكره لقتلك. فكيف تقاوم يا قائد جبل الثوار؟» (21).

إن اعتماد دجلة المنظور الداخلي في تعاملها مع السرطانيين : سرطان الجسد وسرطان الأرض، هو الذي

في أوج مرضها إلى الكتابة ومسايفة الزمن حتى تتم روايتها قبل أن يتم العرض روايته : «أنهض - رغما عني - أسلح سلاحي من جديد، وأعود أكتب وصرختي الهادرة ترتفع في وجه السرطان المفترس الكوكب الأرضي. هكذا عدت أستقي على ضعفي، الحرف يطرُق بعنف باب الورق ناريا حارقا، ينتشر على مساحات البياض مضيتا الكوكب البائس، مخذرا ذاكرة الجسد» (24).

ويصل إيمان الراوية بجسدى الكلمة سلاحا ومجازا إلى تحدّي الموت، إلى حدّ اعتبار الكلمة دينا لها. فها هي تملّق على جائزة أدبية نالتها فتقول : «تزوَّج ليوم التوقيع في أرقى مسارح تونس شاهدة على صدق ديني - أليست الكلمات هي الخلاقة الباقية ؟» (25).

هذا السلاح نفسه لا تراه الراوية سلاح ذاتها وحدها وسبيلها إلى الخلاص الفردي، بل تراه سلاح المجموعة أيضا، وسلاح الزّوار الذين افتكك منهم السلاح، وسبيل الوطن إلى الصمود والنجاة من الغراب. وقد حاولت في هذا السياق أن تقع غسان سلمان في لحظات شكّه ويأسه من الشّمع، والكتابة بقيمة الكلمة في المعركة الأخيرة : «ألسنا في كتابتنا نبحت عن الحقّ في أعماقنا ؟ عن النور الذي لا نجده على الأرض ونظّل نبحت عنه وحيدين في أغوار الذات، علّنا نقطف منه قبسا يضيء دجى الحاضر الإنسانيّ المنهار ؟» (26).

وقد دعمت المؤلّفة هذا الموقف باستعمال حيلة سردية ذات وظيفة حجاجية تمكّنت في إجراء حوار بين أبي جهاد الشخصية المرجعية وغسان سلمان، الشخصية التخيلية، وقف فيه أبو جهاد إلى جانب دجلة وحضّر فيه غسان على أن يلجأ إلى سلاحه الحقيقي : سلاح الكلمة والأدب.

ولعلّ أبرز مظاهر الانتصار في الرواية للكلمة والأدب كما سبق وبينّا، ارتقاء دجلة بعد موتها إلى عالم السماء. ففي ذلك ترميز لعلوية النصّ الأدبيّ وخلوده ولقدرة الكتابة على تخليد القضية والارتفاع بها أعلى من السرطان والموت والقمع. ولعلّ في

هذا أن تقرأ علاقاتها المستحيلة بغسان قراءة تتجاوز دجى إلى الجماعيّ والحيثي إلى التاريخي. فحكمت نفسها وغسان بأنهما ضحيّتا أخطبوط سرطانيّ واحد. اتحد شكلين مختلفين : «اكتشف أنني اعتقد غسان وحدي الهائلة وحينئذٍ شجّع يهفو إليه... اشتاق إلى أن، الشاعر المقاتل، المرحّل إلى أرضي، المفترس صابع في ملجئي الأمين، وأشعر أنني ولياء بين أصابع عبطوط السرطانيّ الرهيب شريكاً في القفء» (22).

4 - 3 - أتمدت فتيتان سرديتان لإنشاء العلاقة ستعارية بين السرطان الجسديّ والسرطان الاسرائيليّ : التزامن والتعاقب الخطي.

قام التزامن على الجمع في وقت واحد بين سرد يفعله مشرط الجرحّاء في جسد دجلة من استحصال ورام وسرد ما تفعله الجرحّاءات والمجزرات هيويتية من بثر لمعامل الأرض الفلسطينية (23). أمّا بقب الخطي فمصدته متابعة الراوية أطوار استفحال وطن الاسرائيليّ في فلسطين والوطن العربيّ عامّة من الترحيل في 1948 والهجوم على المسجد نصّ في 1969 إلى حصار بيروت وقد يأخذ هذا بقب مدى أبعد في الزمن حين يتماهى الاحتلال سرايلي مع الاحتلال الأوروبيّ وأمريكا، ويتساوى جبر الفلسطينيين مع تهجير الهنود المحمر، وحين تغدو ثم العرب الحديثة امتدادا لهزيمتهم في الأندلس.

- الكلمة سلاح في زمن الفتكك السلاح :

ما السبيل إلى مقاومة السرطان والجسد هشّ وحيلة طيّاء قاصرة ؟ وما السبيل إلى مقاومة الاحتلال سرايليّ وقد افتكك السلاح وانتشر السرطان سرايليّ ينهش الأرض العربية ؟

ذاتك هما السؤالان اللذان استفطا الرواية من يدينا إلى محتوا وقدمت عنهما الرواية ومن خلفها المؤلّفة نفسها إبا واحدا لم تتزحزحا عنه وهو : «الكلمة سلاح».

الكلمة سلاح دجلة في مقاومة السرطان فعمدت وهي

توجه إلى الكيان الغاصب ؟ أو لم يقل ميناخيم بيجين
يوم اغتيل غسان كنفاني : «اليوم تخلصت إسرائيل من
كتيبة جيش بأكملها» ؟

التاريخ الفلسطيني المعاصر برهانا على صحة رأي
بطلة رواية «العراء». أفلم تكن أقاصيص غسان
كنفاني في خمسينيات القرن العشرين أخطر بتدقيقه

الهوامش والإحالات

- (1) ست البحر حفيظة قارة بيبان، العراء، دار نقوش عربية، تونس 2012
- (2) ست البحر حفيظة قارة بيبان، دروب العراء، سراس للنشر، تونس 2003
- (3) الصفحة الرابعة من خلاف الرواية.
- (4) يعتمد مصطلح القاتناتسكي هنا بالمعنى الذي أرساه الباحث العربي تودوروف ويميّز بين العربي من جهة والمسيحي من جهة أخرى. فقد رأى تودوروف أنّ القاتناتسكي هو موقف يقفه القارئ أو الشخصية القصصية حين يتأجبا بحدث يحرق قواطين العالم الطبيعية والمطقية لكن الراوي يقدم هذا الحرق وكأنه أمر طبيعي لا حروح فيه عن نوايس العالم. فيجد القارئ نفسه مختاراً متردداً بين اعتبار الحرق حياً ووهماً فيحفظ للعالم نوايسه المهددة ويحيل بذلك إلى جنس العربي، وبين اعتبار الحرق بما يمكن حدوثه في الواقع فيقر بأن للعالم قواطين أخرى مجهولة ويحيل بذلك إلى جنس المسيحي. والمهم في ذلك أن القاتناتسكي مرتبط بلحظة القراءة ويحدد أن يتخلص القارئ من تردده ينتهي القاتناتسكي
- (5) المصدر نفسه، ص 9
- (6) م. ن.، ص 10
- (7) م. ن.، ص 230-232
- (8) م. ن.، ص 68
- (9) م. ن.، ص 212
- (10) م. ن.، ص 67-68
- (11) لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994، مجلد 11، ص 236.
- (12) م. ن. الصفحة نفسها.
- (13) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمان متيف، عالم بلا خرافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1992.
- (14) العراء، ص 23.
- (15) م. ن.، ص 13
- (16) م. ن.، ص 204.
- (17) م. ن.، ص 228
- (18) م. ن.، ص 61.
- (19) م. ن.، ص 121.
- (20) م. ن.، ص 122.
- (21) م. ن.، ص 210-211.
- (22) م. ن.، ص 115.
- (23) م. ن.، ص 190.
- (24) م. ن.، ص 166.
- (25) م. ن.، ص 10.
- (26) م. ن.، ص 108.

أقسام متخيل المعتقل والمحكيات الصغرى في رواية «تراثيل لآلامها» لرشيدة الشارني

محمد معتصر / ناقد، المغرب

المثلي لا توجد على الأرض، بل هالك في الأعلى بين الآلهة بقمة جبل «الأوليب»، أما كتاب «المختلف» فمشدودون إلى الصورة الناقصة للعبيد أسفل الهرم.

يمكن تقسيم «متخيل المعتقل» إلى ما يأتي:

1/ «متخيل قاتلي»

وهو الأدب الذي كتبه السجناء بأنفسهم ليجعلوا من سيرتهم معرفة وتجربة غير مباشرة يستعيد منها القارئ ويتعرف من خلال الجحيم الذي عاشوه على الوجه الآخر للسلطة داخل المجتمع، وهو أدب يقترب كثيرا من «الشهادة» على «الحياة» في أفنية السجون وزنازينها ومعازل العقاب ومكاتب التحقيق، والصراع مع الفراغ ومقاومة الذات للموت والسقوط والانهايار والخنون ومقاومة رتابة الزمان.

ب/ متخيل غيري:

وهو الأدب الذي كتبه كتاب محترفون عن تجارب اعتقال سجناء ليست لهم القدرة على كتابة تجاربهم بل نقلوا معارفهم وتجاربهم وخبراتهم وآلامهم شفويا، وهنا قد يكون الكاتب قد تعرف على شخصية المعتقل معرفة مباشرة وشخصية أو قد يكون المعتقل من «اشْتَاَجَر» كاتباً لنقل تجربته الشفهية كتابيا وقد تكون تجربة المعتقل ذات قيمة اجتماعية أو سياسية، حقوقية أو ثقافية

■ تندرج رواية الكاتبة

التونسية «رشيدة الشارني» تحت عنوان «تراثيل لآلامها» ضمن «متخيل المعتقل»، وهو «مُتَخَيِّلٌ مُخْتَلَفٌ» كونه خطاب سَرْدٌ وَوَصْفٌ لا يهادن، ولا يساير السائد والمتعارف عليه من خطابات تقول ما يُزَادُ لها قوله، وتَقَسَّرُ على الخطاب الذي يُعتقد أنه مخالف للذوق الجمالي ويجب طرده ككتاب مهذب من «الجمهورية الأفلاطونية» حيث لا مكان لغير «المثُل» الخالصة المخلصة، التي تعلم جمهور القراء كيف يكونون مواطنين صالحين مؤمنين بأن حقيقتهم

ولها ما يميزها ويجعل منها نموذجاً متفرداً تعتمد إحدى دور النشر إلى «انتقام» كاتب محترف لديها لكتابة تلك التجربة وهكذا.

ج/ متخيل أدبي:

وهو الأدب الذي كتبه كُتَّابٌ ولم يسبق لهم أن اعتقلوا أو أملى عليهم أحد كتابة تجربته أو تجربة غيره، بل استهواه واستفز قريحته فبحث في تجارب الآخرين واستوحى منها مادته التي حولها إلى «متخيل معتقل أدبي»، وهنا يصحح «المعتقل» بموضه وسريته «علماً» قابلاً للكتابة كما هي باقي العوالم التي تحفز الكتاب على «التخيل» وإنتاج «الأدب».

يسمى هذا الأدب «أدب السجون» وهو مصطلح نراه عاماً جداً لأنه يجعل من كل ما كتب حول السجن أدباً، أي متضمناً لقيم جمالية وفنية، والحقيقة غير ذلك، فكثير مما كتب في أدب السجون يتأرجح بين «الأدب» و«التدوين» و«التأريخ» و«الشهادة» و«الاعتراف» و«المذكرات» و«الرسائل» و«المقال»... وبعضها يخلو من القيم الجمالية والفنية وتهيمن عليه «فكرة» تدوير التجربة والتخلص من وطأتها النفسية عندما تصبح مجرد كلمات، إنها شهادة يعترف فيها المعتقل ببعض ما عاشه وما أحسه من خوف وقهر وامتهان لإنسانيته وحرمانه من حريته...

يمثل «متخيل المعتقل الذاتي» عبد العزيز جديري كما مر بنا، فهو يروي سيرة اعتقال شخصية (طالب)، يرويها بالتفصيل الدقيق الملل، كما يقال، وكان الراوي لا يتوي التاريخ للحدث فحسب بل يعمل هم التبليغ، ونية الكشف عن المستور والغامض والخفي في المعتقلات، وفي أقبية التعذيب وامتهان كرامة الإنسان.

أما رواية التفاصيل والاستطرادات والشروح والتعليق والتفسيرات، كلها جعلت الصيغة الروائية تزيغ عن إمكانات التخيل الروائي إلى المحكي السير ذاتي، وقد عزز الكاتب هذا الاستنتاج بال حضور القوي لصمير

المشكل «أنا» [بالرغم من تناوب سارد خارجي (هو) مع ضمير المتكلم «أنا» دقة السرد]، وتعزيز المحكي الذاتي بالوقائع والمؤشرات والعناصر الخارج نصية الواقعية أو التي تم الكتابة عنها: كالأمكنة والتواريخ، وأسماء العلم، والوقائع التاريخية والسياسية للمغرب الحديث والمعاصر [انتفاضة 1955م ضد المستعمر الفرنسي].

وكذلك عند طاهر محفوظي في روايته «أفول الليل» حيث يشمل الجزء الأول من الكتاب سرد «متخيل المعتقل» وقد جاء متواتراً مطرداً قبل أن تتخلله نصوص شعرية وجدول وأرقام ونسب مئوية خرجت به من طابعه السردى إلى التعبير الشعري والتقرير والإحصاء والتأريخ، وقبل أن نجعل منه جزءاً متداخلاً مع تلك الأشكال والأنواع التعبيرية القريبة منه «كالمذكرات» و«المحكي السير ذاتي أو الغيري». يتوزع محكي الاعتقال حسب ذلك، في الكتاب، إلى محكي وقائع الاستنطاق والتعذيب وامتهان الكرامة الإنسانية «بمفوضية الشرطة»، حيث الاعتقال التعسفي، والعزل الجسدي عن العالم والمائلة.

ومن «التخيل للغيري» ما كتبه مثلاً الطاهر بن جلون عن صاحب «الزنتانة رقم 10»

أما الكتابات التي تندرج ضمن «متخيل المعتقل الأدبي» فتمثلها رواية الكاتبة الفلسطينية «سناه أبو شرار»: لأنني أشتاق إليك «وهي رواية تقوم على فكرة جديدة تكسر كل الأفكار السابقة عليها، حين ترفض السجيتان العودة إلى العالم خارج السجن فتستحوّلان من «سجيتين» إلى «مقيمتين» بالسجن، إنها رواية تقلب المعادلة التي يبنى عليها «متخيل المعتقل الذاتي» الذي ينهض عالمه على القهر والتعذيب وانتهاك حقوق الإنسان خارج وداخل السجن، ومخاطر السجن التعسفي والاحتياطي، إلا أنّ الكاتبة «سناه أبو شرار» وإن خالفت الفكرة في «متخيل المعتقل» فإنها لم تخالفه في الصيغة الخطابية، لقد بنّت الكاتبة الرواية على «المذكرات» وهي خطاب سرد ووصف يسترجع فيه السارد أحداث الماضي منفصلة أو متصلة متسلسلة أو متتوة بضمير المتكلم، لقد عمدت كل

واحدة من السجيتين/ المقيمتين إلى تدوين تجربتهما قبل الاعتقال، فهُمَا تستحضران الخارج إلى الداخل وتحولان الواقعي الذي سكن الذاكرة إلى محكي سردي، وهي طريقة للتخلص من وطأة الذكريات بوضع مسافة بينها كذكرى تسكن الذهن وبينها ككتابة على الورق.

أما رواية «بنسالم حميش: معذبتى» فقد استلهم فيها تجربة الاعتقال؛ خاصة تجربة سعيدة لنهاي وإدريس يتزكري اللذين أهداهما كتابه، وكتب رواية يسخر فيها من «الجلاد» ويفضح أساليبه في «التحقيق» و«الإخضاع» و«الإذلال» و«التعذيب» في التنازعين بأساليب مبتدعة، لكنه رسم مقابل ذلك أشكال «مقاومة» السجين للجلاد ولظروف السجن بالسفرية أولاً والنكتة الداعرة والفاحشة ثانية، وبالدكر، فالسجين هو المكان المثالي حيث يتأذى المذنب بالقدس، إنه منطقة معزولة عن العالم يحكمها منطق خاص.

لقد كلف الكاتب السجين صاحب التجربة بتدوين تجربته بخط يديه لتكون «شهادة» مكتوبة لا شفوية، كما جاء في الرواية: «أعز ما أطلب، سيدي، أن أدون معاناتي في معتقل همجي رهيب، دامت ست سنوات ويزيد. شهادتي لو رويت بعضها شغافة لفهقه السامعون في وجهي، وظنوا جازمين أنني مصاب بالهذيان والرهاب ويتخبطني المس والجنون...» [شهادتي أريدتها مكتوبة، لعلها تبقى بعد موتي وتقع بين يدي قارئ عارف ففهم... ص (15)].

هي كثيرها من كتابات «متخيل المعتقل» عبارة عن «شهادة» تفضح حقيقة الصراع

بين الرغبة في إخضاع الإنسان وبين مقاومة الإذلال، أي أنها شهادة تؤكد على أن روح التحرر مكينة في الإنسان، يمكنها أن تضمر تحت القهر والتهميش والقتل لكنها لا تموت ولا تنطفئ جذوتها التي تظل متوقدة تحت الرماد البارد المتكلس. يقاوم «أدب السجون» أو «متخيل المعتقل» قهر الإنسان وامتهان حقه في الوجود، وهي بذلك تدافع عن الكينونة الحق والمصير دون تهيب «الموت» وكل أشكال «المحو» و«طمس» الهوية.

وإن كانت جل كتابات «متخيل المعتقل» تقترب من السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والرسائل والشهادة والاعتراف والتدوين والتأريخ الشخصي للتجربة الشخصية إلا أنها تختلف من حيث كون كاتبها وموقعه، الكاتب السجين صاحب التجربة، والكاتب المكلف بكتابة تجربة «غيره» و«مهاجرتها» القوية، والكاتب الذي يكتب تجربة مستوحاة من تجاربه غيره لكنها متخيلة أكثر منها تعتمد على المراجع من شهادات وحوارات وصور وتدوينات... مثلها مثل «التخيل الغيري» قياساً على «التخيل الذاتي» الذي يجمع بين الخيال وواقعية التجربة.

وكتابة «متخيل المعتقل» مختلفة لأنها تنقل تجربة كانت إلى وقت قريب محظورة على التداول، وما تزال، لأنها لا نلجدها مدرجة ضمن الكتب «المدرسية» التي يراها واضعوها، في جل مراحل التعلم، أقل جمالية وفنية وأنها ستزع «الخوف» من قلوب المتعلمين وتحرضهم على الثورة على كل أشكال العقاب والإذلال والامتهان والخضوع.

كتابة «متخيل المعتقل» مختلفة لأنها تنقل تجربة كانت إلى وقت قريب محظورة على التداول، وما تزال، لأنها نلجدها مدرجة ضمن الكتب «المدرسية» التي يراها واضعوها.

«يا أمنا الكبرى احضني طفلك ولا تتعجليني فقد استحالت الأحزان أحرفا وصرت أعرف ما سأفعله بعمرى بعد الآن» ص (22).

هذه العبارات في النص الروائي توسع مدى التأويل ليصبح معنى «خضره الجبالية» كناية سردية، أي تأويل سردي على «تونس/ الوطن» الأم التي خلقت للمعاناة وتحمل الآلام والصمود لإدراك حريتها وهي تواجه المستعمر الذي استغل البلاد بانتزاعها عنوة من أصحابها ومالكها واستغلال العباد في خوض حروب غير عادلة ضد إخوة أشقاء في الهوية والعقيدة، كما ورد في الحكاية الصغرى الخاصة بشخصية «خضره» أحد أبناء علي السلطاني: «... واصل الضابط كلامه وهو يحوم حوله:

أنت مدعو للدفاع عن وطنك، نريد أن ننفذ من خيرتك في القتال وشارك إلى جانبنا هذه المرة في حرب الشام.

انتفض خضره كالملسوع وانفجر غاضبا:

فرنسا ليست وطني، ولن أدافع عن قضايا قتالة أو أرفع سلاحا في وجه أخ مسلم. دحر الضابط لرده العنيف، شيك يديه خلف ظهره وظل يحملق فيه مندهشا» ص (103-104).

لكن الوقع أكبر عندما يأتي من الداخل، من أبناء الوطن الذين تسمح لهم الظروف السياسية والتاريخية والاقتصادية بحمل مسؤولية خدمة الوطن والمواطن فيتحولون إلى «أعداء» للوطن والمواطن، وكما انفجر كبد علي السلطاني حزنا وكمدا على ابنه «خضره» انفجر كبد «خضره الجبالية» على أبنائها الذكور (الرجال) الثلاثة، خاصة «غيث»، بين «مسجون/ غيث» و«مفقود» و«مقهور/ المتصف».

ستحرم الأم من أولادها نياحا، وستنفجر كبدها كمدا على «غيث» الذي أخذ إلى المعتقل ليُلقي به في غياهب زنازين التعذيب وامتهان كرامة الإنسان الذي يطالب بالحرية والإنصاف والعيش الكريم،

وهي حقوق شرعية ومدنية، لكن من أئتمنه المواطنون على «الوطن» خان الأمانة وحول السكنية والأمن إلى اضطهاد واعتقال ومطاردة واستغلال، وجعل الحقوق خطوطا حمراء لحماية جسده وجوعه للسلطة والسطو والتسلط، وقام بالتكليل بالمواطن ليست له الأمر، في هذا المجتزأ تسرد «الأم/ خضره الجبالية» في الهاتف لابنتها «دنيا/ السارد المؤنث في الرواية» لحظة اعتقال «غيث»: «دنيا، اعتقلوا غيثا يا بنتي، داهموا البيت وأخرجوه من الحمام، الأوغاد، لم ينتظروا حتى يرتدي ثيابه ويضع حذاءه، قاده وهو ملفوف بالشكير وشعره يتقاطر ماء والقوا به وسط سيارة البقا مع كلاهم الشرس التي أحاطت بالبيت وأغلقت الشارع، يا ليعني يا بنتي ناري شاعلة وأنت ساكنة سرا الريح». ص (67)، وتضيف: «هل أمنت للدعة والراحة والسكون وتكررت للماضي؟» ص (67).

ما يثير في المجتزأين اللغة حادة النبرة التي تبرز موقف المواطن من الاعتقال، أي من حرمان مواطن يدافع عن حقه في الحرية والحياة والكرامة والمساواة والمعدل، وتنتقل في النعوت التي ألصقتها «خضره الجبالية» بمعتقلي ابنها، إنها لغة تظهر استخدام الصراع بين المتسلط والمعتدى عليه باسم القانون، وهنا يتجلى الدور الخطير الذي تلعبه اللغة في «احتمال» معانيها ومقاصدها دلالات متناقضة ومختلفة، فالأم ترى أن من اعتقل ابنها معتد على حق في الوقت الذي يرى فيه المعتقلون أنهم على حق وأن «غيثا» معتد على حقوق، ليونة اللغة ورخاوة معانيها وتعددها مظهر من مظاهر هشاشة العلاقة بين المتسلط والمتسلط عليه.

لا تبرز وظيفية اللغة الاحتمالية هنا فحسب بل تظهر كذلك في تحديد السارد المؤنث «دنيا» عن مصطلحات «المعتقل» التي تم التركيز عليها وشرح معانيها في الهوامش أسفل المتن السردية، وهي مصطلحات ذات جلور في اللغة الفرنسية، من قبيل: «الشمبري/

الغرفة داخل السجن وأصل الكلمة فرنسي، لآريا/ ساحة لاستنشاق الهواء داخل السجن وأصل الكلمة فرنسي» ص (29)، و«السيلون» غرفة للعزل داخل السجن وأصل الكلمة فرنسي» ص (32).

إذا كانت اللغة من الأصل الفرنسي تحمل على النظام «داخل السجن»، فإن النعوت التي أطلقتها «خضراء الجبالية» على مُعتقلي ابنها ستكون إحالة على مسار سردي مهم ستخوضه الرواية وتركز عليه الساردة، وهو:

معاناة أهالي المعتقلين وهم يلاحقون البحث عن أبنائهم من سجن إلى آخر، ويحملون معاكسات الحراس وإهاناتهم الأمهات والأخوات، وسقوطهم على وجبات السجناء، كما صورت ذلك الساردة:

«اشتبك الرجل الذي أخذته الغيرة والعنجهية على تلك المرأة التي باتت حنينها أنها زوجها مع عون الأمن لكك واحتد الكلام بينهما بشكل يوحى بتطور خطير، اندفع المخرج حسن دويك إلى التدخل لفظ النزاع، وبما لقناعتها بما ينتظر الزوج من مصير خطير ولكن العون حذره بلهجة غليظة وناشفة من مغبة حشر نفسه في أمر لا يمنحه وهدهد بالسجن إن لم يخرس ويحترم حدوده وتركهم يعملون في هدوء» ص (81-82).

يعد المسار السردى الخاص بوصف معاناة أهالي المعتقلين أهم من حيث حجم الصفحات التي استحوذ عليها، وهذه المساحة السردية سمحت للساردة بإدراج عدد من الحكايات الصغرى المحيطة بالحكاية الإطار، منها:

محكي الممثلة «لحلام دويك» وزوجها المخرج «حسن دويك» :

«قدمت الممثلة المشهورة أحلام دويك بنظاراتها الشمسية الواسعة وقبعتها العريضة، كانت برفقة زوجها المخرج المعروف حسن دويك الذي وضع مظلة من السعف على رأسه وأخفى عينيه هو الآخر بنظارات حالكة السواد [...] الذي يعاني من مرض عضال حسب ما تناقلته بعض الصحف إذ بدا نحيفا وشاحبا على نحو لافت ومختلف عما كان يبدو عليه في وسائل الإعلام أو في الشهور الأولى من اعتقال ولده سليم...» ص (78).

في الحكايات الصغرى ركزت الساردة على وظيفة اللغة «الإفهامية» لأن الفرض من تضمين تلك الحكايات الصغرى تجاوز «التوسيع» السردى إلى «التأثير» و«الإقناع»، وإثارة انتباه وإهتمام القارئ إلى ظاهرة الاعتقال من أجل الرأي ومحاولة إخماته صوت الحق في الكرامة والمساواة والحرية، والحق في حيازة قطعة صغيرة من أرض الوطن ونافذة على سمائه، والحق في الاستفادة من ثرواته، أي الحق في مواطنة حقيقية تستند الروح ويشعر المواطن بأنه فرد يتنسب للوطن الذي ولد فيه وعانى معاناته وفرح لفرحته، ودافع عنه بنفسه وماله وأبنائه.

ليست الحكايات الصغرى في «تراتيل لألامها» ملء فراغ النص السردى إنما هي خطاب إقناعي شديد الوقع، وخطاب تفسير وتوضيح لوضعية شائكة وظاهرة مستثيرة في واقع الحال.

المساحة السردية في الرواية سمحت للساردة بإدراج عدد من الحكايات الصغرى المحيطة بالحكاية الإطار.

محكي السيدة «نجلاء» :

«كنت أعرف تلك الشابة السمراء الجميلة منذ وقت طويل...» ص (82)، وتضيف: «... فأسرت لي في مرة أخرى بأنها لجأت إلى مثل هذا العمل الشاق [بيع الخضرا] بعد ياسها من العثور على شغل مناسب وطريقتها من معمل الطماطم الذي عملت فيه لفترة من الزمن وذلك لاضطرارها إلى التفتيش لزيارة زوجها السجن، وقد ضاعفت مراقبة عمدة الحي ولجان التنسيق الحزبي من معاناتها بالإضافة إلى اعتماد هرسلتها بين اليوم والآخر من قبل البوليس السياسي وأنها ظلت لفترة طويلة من الوقت ممنوعة من مزاوله أي نشاط...» ص (83).

تقدم الساردة في هذا المجزأ نموذجاً للمرأة التونسية القوية المتعدية والجرئة والوفية المخلصية التي تقاوم كل أشكال التهميش والمضايقة والقمع وتحدي المعاناة وتثبت بالحياء والمبدأ والحق. وإذا كانت الرواية تظهر تركيزها على الرجل المعتقل من خلال «غيث» فقد كانت في الوقت ذاته تركز ضمنياً على دور المرأة في التحدي والمقاومة لكل أشكال الموت الظاهري والتقصي لعملية المحو والإخضاع والتخويف، وتقدم الدعم للمعتقلين داخل السجن لحماية من السقوط في اليأس واللاجدوى والانهيار ثم الخضوع.

لقد أنصفت رواية «تراثيل لألامها» للكاتبة التونسية رشيدة الشارني المرأة التونسية وعبرها كل النساء اللاتي شاركن في تحرير أوطانهن من براثن الاستعمار سابقاً ووقفن جداراً صامداً متحديات ضد الحكومات الطويلانية المستبدة، وقد قامت بذلك دون الإخلال بجمالية الرواية ولا بالسقوط في اللغة التقريرية المباشرة. إن المرأة العربية رغم ما تعانيه من غياب العدالة الاجتماعية وعدم إنصافها لم تتوان عن إنجاز مهامها وواجباتها الوطنية والتاريخية، وقد حققت المبدأ الذي سنه «فلهيلم رايش»: «أنت محرر نفسك» لإدراك مقاصدها والاستحقاقات التي كانت دائماً تتطلع إليها.

محكي العم «الفاضل» :

«يقبل العم فاضل بمظلة السعف العريضة التي لا تكاد تفارق رأسه، يضع الفقة حذو الباب ثم يرفع مظله ويشرح في مسح عرقه المتصبب بتبديل واسع يسحب من شق جيبه التونسية وما إن يلمح سعد الحاج جالسا على الدرج حتى تنفجر أساريره وينحن عليه مسلماً بحرارة.» ص (83-84).

تضيف الساردة :

«كان العم الفاضل يواظب على زيارة ابنه الوحيد المحكوم بمصر سنوات كاملة بتهمة الانتماء إلى حزب النهضة المحظور وقد وقع القبض عليه وهو في الطريق العام يرافق جماعة من الشباب على إثر أدائهم صلاة الجمعة وخروجهم من مسجد الحي، لم تتحمل والدته فاجعة اعتقاله وهول تعذيبه ومحاكمته، كان تصيها حالاً غشاء شديدة كلما شاهدته وهو يقف خلف القضبان وحذرهما الأطباء من خطر مواجهة المواقف الصعبة على قلبها العليل» ص (84).

وصف الساردة حالة الفاضل والوضعية الصحية للزوجة وظيفياً «الإبتناع» بأن الاعتقال التعسفي بهدف الإخضاع والإذلال سلوك غير حضاري، ولا يمت بصلة إلى الحكومات المواطنة التي تحترم حق المواطن في التعبير عن الوجود والحرية، وسترکز الساردة في المحكيات الصغرى القادمة على هذه المواقف الإنسانية التي تخلف آثاراً سلبية على نفسية أبناء وأهالي ووطني المعتقلين السياسيين أو معتقلي الرأي العام.

محكي أمي «حلومة»:

«أمي حلومة هي المرأة الوحيدة التي تملك الجرأة على مجادلة أولئك الحراس والتخفيف من حدة حزمهم وتسلمهم، كانت سيدة بيضاء تحتفظ برغم تقلمها في السن بقدر كبير من الجمال الأرستقراطي المزوج بالظرف الحضري وقوة الشخصية كانت تملك أسلوباً ساخراً وطريفاً في الاحتجاج ومن خفة الدم

ما يجعلهم يفرطون بصرامتهم وينخرطون معها في المزاح... ص (86).

لم يستثن من الاعتقال والاكثواء بنار حقد الآلة السياسية القائمة إلا من كان مواليا أو مستكينا وخائعا، لكن «أمي حلومة» تكسر حلكمة وشدة «المأساة» التي ترسمها رواية «رشيدة الشارني» على المواطنين التونسيين الذين حولتهم آلة القهر والقمع إلى ثلاثة أصناف جديدة لم يتنبه إليها علماء الاجتماع، لأنهم غير مهتمين بتصنيف المواطنين من حيث مشاعرهم الداخلية، وهم كما يقول «سعد الحاج» عن زوجته «خضر الجبالية» حين سألته حفار القبور عن أبنائه الذكور فقال: «... لقد أغيت المرحومة ثلاثة ذكور، أصغرهم مسجون وأوسطهم مفقود وأكبرهم مفقور» ص (20).

إنه التصنيف الجديد للمواطنين الذي تشرته الحكومات الطويلطارية التي لا تراعي أية قوانين ولا تؤمن بأية مبادئ أو أخراف ومواثيق دولية أو أحكام شرعية، لأن لها منطقها خاص وتأويلها الفريد للحكم والسياسة والسيدة، والمواطنة، إنها تعمل على المساواة بين جميع الفئات والطبقات الاجتماعية في القهر والقمع والخوف وإشاعة روح الاضطهاد وتقوي في الإنسان الجوانب السلبية، ليصبح مجرد ظل بلا هدف وبلا هوية حقيقية أو وجود.

محكي السيدة اليابانية
«مايكو ياكونا» زوجها «المشير النغلامي»:

«ألمح السيدة مايكو ياكونا اليابانية

الأصل تهرع إليه بخفة متناهية رفقة ابنتها الصغيرتين وتقف برأس الطابور... ص (90)، وتضيف الساردة. «أسترجع في لحظة واحدة حكاية زوجها البشير النغلامي بطل رياضة الجيدو الذي زج به في السجن لتدنيته وتردده على المسجد، تعرف إليها ذات مباراة له في اليابان وتزوجا هناك ثم اصطحبا إلى تونس وكانت سعيدة بالعيش وسط أهله وأنجبت البنتين فيما كان هو يحقق الانتصارات ويزداد شهرة وولفت الانتباه إليه» ص (91).

تتخذ الأنظمة الطويلطارية ذات الحزب الحاكم الواحد (الواحدي) كل الأسباب مهما كانت واهية ومتناقضة لتنفيذ فكرة المحو والإقصاء وكسر طموح المواطن بغية الإخضاع، فيالفرد الأمي والجاهل المستسلم والمستكين «لقدره» غنوخ ترتضيه مثل هذه الأنظمة، لأنه لا يرتقي إلى مستوى «المواطن الحق» ولا يسمو بحلى مستوى «الفتح» الذي يرتفع ويقتضي بطل غيره ويسير على غير هدنى، ولا يعنيه شيء من أمر الكرامة والحرية والمساواة كمنع لباقي الحقوق الشرعية والمدنية، وقد استطاعت الغاصة والرواية رشيدة الشارني فضح ذلك السلوك بتوظيف «المحكيات الصغرى»، فهذا بطل الجيدو الذي يرفع علم بلاده في المحافل الرياضية ليرى به في السجن لأنه اختار القيام بواجب ديني هو الصلاة، ولأن الاختيار حتى يتبع بروح تطمح إلى الحرية والاستقلال الذاتي وجب إخمادها في رطوبة المعتقل وظلامه.

إن ما ترغب «المحكيات الصغرى» التركيز عليه تنبيه و«إفهام» القارئ إياه؛ أن الأنظمة الظالمة الواحدية المستبدة

ليست المحكيات
الصغرى في
«تواتل الأسماء»
صل. فداف النص
السردي إنما هي
خطاب إفهامي
شديد الوقع.
وخطاب تفسير
وتوضيح لوضعية
شائكة وظاهرة
مستشرية في
واقع المال.

لا يؤدي إلا إلى إنتاج سلوك اجتماعي شاذ وسلي
ويحول التعدد في الرأي إلى الصوت الواحد ذي الاتجاه
الواحد، وهو ما يعلن إفلاس مشروع المواطنة، حيث
يتحول المواطن إلى عدو للوطن، وقد أبرزت الروايات
العربية الهتمة بـ «متخيل الهجرة» هذه الظاهرة، كما
سيرد في فصل من فصول هذا الكتاب، وكما يتراءى في
كتاب «الأدب المغربي المهاجر: الكتابة الوثيقة والكتابة
الملاذ».

محكي «مختار الخلصي» :

«عندما وصلنا محطة برشلونة التي تتوسط قلب
العاصمة فوجئنا بسي مختار الخلصي المعلم المتقاعد
يهرع لمساعدة والذي على النزول، ثم يمد يده ليأخذ
عني القفّة والأكياس، كان رجلاً شديد البياض ونحيفاً
إلى حد يوحى بالتكسير عند أبسط اصطدام، كان لديه
توأم من ألح الطلبة بكلية العلوم، اعتقل الولدان لمجرد
وشاية مفرضة من ولي ناشط في الحزب الحاكم لم ترق
لمركبها النتائج التي كان المعلم يستند لها به على دفتر
الامتحانات، إذ اشتك معه عديد المرات في المدرسة
وهذه بالندم طوال حياته لأنه يعتمد ظلم ابنه ويضع
له عمدا أدنى الدرجات» ص (97).

وأشدد هنا على أوصاف «المُعْتَدِي عَلَيْهِ» التي تتم
عن روح عالية من التَحَضُّر المَذَنِّي والرُّفْعِي الإنساني،
بينما تتم أخلاق «المُعْتَدِي» على الشطط والكراهية
والجور والصلفة، وهو السلوك الذي تغذيه الأنظمة
الفاشمة الطويلارية للحزب الواحد كما يثبت ذلك
الواقع السياسي.

لهذه المحكيات الصغرى وظانف جمالية مثل
«توسيع» مساحة السرد في «المحكي الإطار» بالإضافة
إلى وظائفها «الإقناعية» التي تنقل السرد من مستوى
«التخيل» إلى مستوى «الإيهام» بالواقعية من خلال ذكر
«الاسم العلم» كاملا والصفة (الشابة السمر السمر الجميلة،
الجريئة، صاحب المظلة، اليابانية) والوظيفة/ المهنة/

بالحكم تسمى إلى القضاء على كل روح طموح
ومبدعة ومتفردة. فهي تخشى التفرد والإبداع وتقتلها
في المهد، لذلك فهي لا تنتج إبداعا جميلا مستداما
بل تكتفي بأشياء المبدعين والمفكرين الذين يجمعون
صورتها ويمتدحون الخراب الذي يعيش في البلاد
والعباد والثقافة والفن.

محكي «الحاج عامر» :

«عند ناصية الشارع التقينا الحاج عامر الأبيض
صحية زوجته وكنته وأحفاده الثلاثة الذين لا يعرفون
والدهم إلا من خلال الفضبان حيث ترك أكبرهم عندما
اعتقل في سن الرابعة وأوسطهم في الثانية أما البنت
الصغرى التي تعاني من خلل في النطق كما همست
جديتها للابنة فقد كانت آنذاك على وشك الولادة»
ص (92).

الكتابة عن «الاعتقال» في «أدب السجون» أو
«متخيل المعتقل» تعد وثيقة تشهد على واقع وحالات
إنسانية لكنه في الوقت ذاته تأويل إبداعي وإجمالي
محتمل في «الخطاب الروائي». وتقرّب المحكيات
الصغرى فيه بوظائف احترازية ووقائية تمنع الخطاب
الروائي من السقوط في الدرجة الصفر من التخيل،
وتمنعه من التداخل مع حدود أجناسية أخرى مجاورة
وقريبة كالسيرة الذاتية أو الرسائل والمذكرات وخاصة
التقارير السياسية والدراسة النقدية التحليلية للظاهرة.

وفي هذا المختطف من محكي «الحاج عامر» تقف
الساردة (المرأة) على الآثار السلبية للاعتقال على
السلامة الصحية؛ النفسية والذهنية لأبناء المعتقلين
عامة ومعتقلي الرأي خاصة، وهو موضوع مهم يتتبع
المسار الخفي للاعتقال، تتخذ فيه اللغة السردية وظيفة
«التأثير» على القارئ، ولكنها في الوقت نفسه تقدم
الدليل والحجة «المحكي ذاته» «الإقناع» القارئ بخطورة
انتهاك حق الإنسان في الاحتجاج والتعبير عن موقفه
والإدلاء برأيه، لأن لجم ألسنة الناس وإرضاع لثوان

الخارجية للشخصية الروائية (مثلة، مخرج، معلم)، وكان الشخصيات الروائية حقيقية وليست من صنع الخيال (صور ذهنية، وتمثيلات مدركة في ذهن المبدع).

هذه أهم المحكيات الصغرى المؤتممة للمتواليات السردية الخاصة بـ «متخيل المعتقل» المحيطة باعتقال شخصية «غيث»، وهي متواليات سردية تفتح آفاق السرد على الآثار السلبية للاعتقال على أسر المعتقلين ومعاناتهم التي يكابدونها في صمت ويصبر ومجاهدة لكن هناك محكيات صغرى أخرى مرتبطة ببعض الشخصيات الروائية ذات الصلة بالحكاية الإطار، وأقصاها بالتحديد شخصية «دنيا» وهي السارد المؤنث الذي يروي الوقائع من وجهة نظره ومن الزاوية التي يقف فيها كمتكلم فاعل ومنخرط في التجربة، وما يدل على انخراطه ما كابدته «دنيا» خلال تجربة «الاعتقال» التحسفي في قو بمقر وزارة الداخلية، لجرائها ومواجهتها لزميلها بحقيقته «النافقة» وتكرهه لمبادئه التي دافع عنها وتبناها وهو طالب في رحاب الحرم الجامعي وتخلّى عنها عندما «وصل» إلى مركز هام ومسؤول في أقوى وزارة في كل دولة خاصة الدول العربية المنتهية في «استبدادها» و«شغلها».

يستتبع تعدد المحكيات الصغرى تنوعاً في مستويات السرد، وأهم ملمح سردي يثير الاهتمام «المونولوج» الذي ذيلت به الساردة عدداً من الفصول، و«المونولوج» كشكل من أشكال «الخطاب الحر» يقوم بمهمة سردية تتمثل في توريث الشخصية في الوقائع بحيث تصبح الذات، بل «اللاوعي» معبراً للوقائع، لذلك تظهر «دنيا» بمظهرين رئيسيين في السرد؛ فهي «موضوع» للسرد كونها شخصية مرتبطة بالشخصية الرئيسية «خضر» الجبالية/ الأم، ومرتبطة بالشخصية المحورية «غيث/ الأخ المعتقل»، وهي في الوقت ذاته «المتكلم» ومتبع الخطاب السردية الذي يتحكم في مسار السرد وفي إنتاج المعنى وفي تحديد مقصدية القول السردية.

إن الشخصية «دنيا»، تبعاً لذلك مؤول الوقائع ومتبع المعنى من وجهة نظر الشخصية الفاعلة

والمنخرطة، وبهذه الصفات يؤكد الخطاب السردية على طبيعته في الإقناع؛ كـ «خطاب حجاج»، فيظهر المؤول الذي هو «دنيا» كمالك للحقيقة، وكشاهد على المرحلة، يتكلم باسم الجماعة الصامتة التي تكابد الآلام ولا قدرة لها على نقل الحقيقة إلى خارج ذاتها ومحيطها المحدود، ومنها الأسماء الواردة أعلاه: غملاء، الفاضل، وحلومة، والحاج عامر، ومختار الخالصي، والمرأة اليابانية وزوجها البشير، وغيث والمنصف، بالإضافة إلى أولئك الذين عانوا من القهر والظلم في فترة الاستعمار فقط أو في فترة الاستعمار واستمرت معاناتهم فترة الاستقلال مثل «سعد الحاج» والد «دنيا».

أهمية رواية الكاتبة التونسية «رشيدة الشارني» في دراستنا لما اصطّلحنا عليه بـ «متخيل المعتقل» تتجلى في تقديم الظاهرة بأسلوب فني وسردي جمالي، بعيداً عن الأساليب التي استأثرت بها من مذكرات ويوميات وشهادات اعتراف وتقارير وحوارات تدين استقلال الإنسان لأخيه الإنسان، وقهر المواطن لأخيه المواطن، فقط «في» يختلف عنه في الرأي، ويطلب «في» الحقيقة/الحق. وقد برزت فنية الرواية في تنوعها اللغوي والأسلوبي بين المونولوج (الحوار الداخلي والتأمل) والعرض (حوار الشخصيات)، ونجحت في المجمع الخاص بمفردات المعتقل وأغلبها كما يتّضح ذات أصل فرنسي. وتكتسب الرواية قيمتها في إضاءة جانب مهم وخطير في الظاهرة المتعلق بمحنة أطراف أخرى ذات صلة قرابة بشخص المعتقل كالوالدين والأبوة والزوجة، وبينت الرواية في الوقت نفسه معاناة «المرأة» المعتقلة - في شخص «دنيا» التي تكون معاناتها مضاعفة نظراً لحسوبة حاجيات المرأة المرتبطة بتكوينها كأمراة.

إن الإضاءة التي قدمتها رواية «تراثيل لآلامها» لمفهوم «متخيل المعتقل» مهمة جداً من حيث التأويل الذي اختارته الساردة للوقائع وتبينها الظاهرة وانخراطها في كشف خباياها التي لم تتمكن منها خطابات أخرى

«شخصي» يعني «فئة اجتماعية» صنفت في «الهامش» خارج مراكز اهتمام الأدب الرفيع الذي يمدح ويمجد ويحلم، ويخلق قيما تدين تلك الفئة الاجتماعية أو تتغافل عنها وتتناسى وجودها، لتمارس عليها نهميشا مضاعفا بإقصائها من رحابة ورحاب «المدينة الفاضلة».

اختارت إدانة الاعتقال وتجريمه في صيغة الاعتراف والابوح ضمن جنس المذكرات واليوميات والرسائل. وقد قدمت الرواية كذلك صورة جليلة عن مفهوم «المتخيل المختلف» ذلك الخطاب الذي ظل مغيبا لفترات من الزمان، لأنه اختار الخوض في موضوع

المرجع الشاوي، رشيدة تراثيل لألامها، رواية، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2011م



جمالية الكتابة في رواية «بوصلة سيدي النّاء...»

نبيلة العيسى / كاتبة، تونس

وفي خضمّ هذا التّيه، ترقّ القفوس ولا تلي، بل تخلّق خلقاً جديداً من رحم السؤال لتفتح على عالم بكر تسير فيه بهدي من صدق شعورها وبور حدسها... ونحس إذ بروم تقبّتي بعض الحصائص الفنّية في الكتاب، لا نجد بداً من الانطلاق ممّا استند إليه البصّ من مصاحيب داخلية كالعنوان والإهداء والتأديت النّسّ جميع الكتب بمثابة عقد ما قبلي بينه وبين الشّخصية من ناسية وبشّة وبين القارئ من قاجية ثانية

وفي هذا الإطار يمكن أن نشير بدءاً إلى صفحة الغلاف وتعيداً إلى عنوان الرّواية فيها. وهو عتبة مهمّة في النّصّ. فـ «بوصلة سيدي النّاء...» عنوان متكوّن من مركّب إضافي، البوصلة فيه مضاف و «سيدي النّاء...» مضاف إليه عزّفها بما أنّه معرفة. فالبوصلة تكسب قيمتها من المكانة التي يحتلّها هذا «النّاء...» في أعماق المتكلّم، فهو سيّده. وهكذا فإنّ الرّواية لا تحتلّ بهذا الشيء في ذاته فحسب بل في علاقته بصاحبه أيضاً. وفي العنوان كما ورد على صفحة الغلاف حذف لما يمكن أن يكون اسماً علماً. ولعلّ في هذا الاختيار إحياء بما قد يحيل عليه هذا الاسم المبتور من دلالات النداء أو الاستعانة بسبب المدّ في المقطع المذكور، وإشارة إلى علاقة ما بين طرفي الخطاب.

وعموماً فإنّه بفضل هذا العنوان يعقد «الهكواتي» أوّل صلة له بالمتن الرّوائي. فيشير لدى القارئ حالة من التّرقّب تحفّزه على الاطّلاع على النّصّ.

وفي لقب «الهكواتي» نفسه، تضمين لفعل الحكّي بما يتطلّبه من رحيل

■ على صهوة الإيقاع والحلم،

تلج رواية «بوصلة سيدي النّاء...» للهكواتي سالم اللّبان لتستقرئ عالماً اشتركتا في خلقه وفاسمنا أوجاع وضعه. فبدا للوهلة الأولى مألوفاً. إلّا أنّنا ما إن نلف عند عتبات الحكاية حتّى تتمد بنا الرّواية ونكتشف أنّ المعرفة مراق وأنّنا علمنا شيئاً وغابت عنّا أشياء... هكذا هو العالم الرّوائي لسالم اللّبان، متحرّج من خطيّة الرّزمان وثوابت المكان.

الحكاية تبدأ من نهايتها أو تكاد والشّخصية رخالة في مدن يضيع فيها الهدى، بحثاً عن الرّشاد...

عبر الأزمنة وسفر في ثنايا الأمكنة وقدره على الجمع بين الواقعي والعجيب في غير نشاز...

إلى جانب العنوان، أثبت في واجهة الغلاف رسم تشكيلي يتكوّن من أشكال هندسيّة مختلفة، بعضها مضلّعات وبعضها الآخر دوائر بيضويّة الشكل يقول الكاتب إنّ شخصيّة هي التي تدخلت في تحديد صيغتها النهائيّة، بوازع من تجربتها الشخصيّة. فبدت وكأنّها خارطة طريق تهدي القارئ داخل مسارب الرّواية المتشعبة.

ونحن إن سلّمنا مع الكاتب سلفاً أنّ هذه الأشكال تتناظر في غير رتابة ولا تماثل أصبح مهمّاً أن نشير إلى اختلاف ألوانها وهي على التوالي : الأحمر فالأخضر ثم الأزرق.

أمّا الأحمر فالمتّفق عليه إحاطته على معاني الحياة المتأجّجة في الأعماق الإنسانيّة. وأمّا الأخضر فلصلة له بالأرض، يحيلنا على كلّ ما هو واقعيّ محض. على خلاف الأزرق ذاك اللون العالم المرغوف في السماء. ولعلّنا هنا نستحضر ما قاله الطر في النّدفة للندبة ص41 لعلّها كذلك أن تطير.

فهذا الأزرق هو الذي يغري أيّ ملاح بالمغامرة والتّوقّل في الأعماق مفتّحاً آثار أحلامه ومليّاً رغبة ملخّة في نحت كيانه والمساهمة في لعبة لم يكن فاعلاً

في بدايتها ولا نهايتها، عساه بذلك «يكون أولاً يكون». ويبقى السؤال، هل الرّوقة في هذه المضلّعات حرّة أم وهم؟ أليس الأزرق هو اللون الوحيد الذي عجز عن العبور إلى السماوات العلا. فارتدّ لينعكس على صفحة الماء، تاركاً نظر الملاح حيساً بين أزرق وأزرق كما الأدب فمحة حلم تنسج «بين رؤيا ورؤيا» على حدّ قول «المسعودي»، أو «مساحة عبث بين وجود وعدم... لعبة بين صفارتي حكم...».

فمن أيّ قدرة يمكن الحديث في هذا المجال؟ وكيف لنا أن نمذّ يد لمن حولنا ونحن لا حول لنا؟ أكن نكون بذلك بمثابة غريق يستنجد بغريق؟ وإذا استسلمنا لضعفنا وأقرنا بعجزنا ألن نكون بذلك قد كفرنا بإنسانيتنا؟ «الإهداء» أيتوجّب علينا أن نصل بالتجربة إلى متنها حتى وإن لم نجن منها غير التعب. هذه حكاية «محمد الأمجد بريقة» دليل قاطع على العجز والضعف، وهي في الوقت ذاته استبطان لكلّ معاني القوّة والعناد الإنساني الذي يجعله يتحمّل مسؤوليّة وجوده. وفي مسؤوليّة أشفقت منها الجبال وتحملتّها الإنسان.

وفيما يلي محاولة وصل بين مسالك الرّواية والرّسم التشكيلي الذي خطّط لها:



بدري في التّم

صَوَانُ فَوْقَ الْكُتُبَانِ



قَطْبُ نَجْمِي



زمن القص في الرواية :

لئن ترك سالم اللبّان لشخصيته حرية الحركة في المكان، فقد بقي متمسكاً بالسيطرة على زمن القص يسير دقته على هواه.

والزمن في الرواية أزمة شتى. فقد ألف الكتاب بين سنتي 2008 و2009 ونشر بتاريخ 2012. هذا ما يتعلق بالزمن الخارجي. أما الزمن الداخلي فمتنوع معن في التعقيد. ويمكن أن نقسمه إلى:

- زمن داخلي عام موصل بأحداث الرواية نفسها. وهي أحداث لا تنأى عن زمن الكتابة. فحادثة الحوض المنجمي وما أثارته من اضطرابات حصلت في نفس الظرف الذي كتبت فيه الرواية (2008).

- زمن داخلي خاص تعلن عنه رشيدة أخت أمجد في بداية الرواية حين تزوره في السجن. فتقول ص 50 «انتهى الصيف». ثم تتوقف أحداث الرواية ومحتد الأمجد يتحدث عن انتظاره لربيع «تحت ص 249 «أنا بـ نظري تحليق فراشتي بين أزهار ربيع مازال يرقب في مزيد التأخر».

بين البداية والنهاية تعيش الشخصية فصلين هما الخريف والشتاء يتجلى حضورهما في الرواية في عبارات شتى نجدها ماثلة داخل النص ص 56 «القاعة باردة» ص 68 «الهبوب» ص 138 «المطر يسقط رذاذا والتحب بدأت تتكثف» ص 233 «شيء ما في شمس ذلك اليوم كان يشق دماغي رغم شدة البرد» ص 248 «جلس وحده في حديقة القصر المنيع الفسيحة. اليوم شمس والشتاء يلطم بأواخر أيامه».

وضمن هذا الحيز الزمني «المعتم» يحتشد كم هائل من الأحداث يستحضره الكاتب استرجاعاً فيكسر بذلك خطية الزمن ويصلنا بأزمة سابقة لفعل الحكوي وأخرى لاحقة له.

فقد اختار سالم اللبّان أن يقتصر شخصيته في لحظة أزمة، لحظة القبض عليه. ولا تقتصر الأزمة هنا على خوض تجربة السجن باعتباره مكاناً مغلقاً وإنما في ما تتمرّص إليه الشخصية داخله من عمليات استطاق متكررة تجعلها مضطربة لاستدعاء ماضٍ رفضت أن تتذكره لنفسوته. ولكنّ تعسف الشخصيات المحاصرة لها كان يفرض عليها في كلّ مرة العودة إلى فترة ما قبلية للنص في غير نظام ولا تسلسل.

هكذا تسيد الشخصية البطلة شذرات من طفولتها وحياتها مع «سيدتي النّاء»، «والجدة الدريّة» و«عشوشة» في حومة «باب تونس» ص 80 «وفجأة أراني صبيّاً أقفز من سور المدينة...»

وأخرى من حياتها الجامعية مع شخصيات جمعتها بهم علاقة صداقة في إطار الجامعة أو في مبيت الطلبة (رأسي الطّاية) ص 255 «فقد أفاد «سفيان الجريدي» أنّ سمحت الأمجد قد تذكر نادرة حصلت لهما في أوّل لقاء منذ ما يقارب العشر سنوات».

وكذلك تحضرنا تنف من ذكريات عن فترة وسطى ملّقت قادحاً مباشراً للتحوّل الذي حصل في حياة الأمجد وهي فترة البطالة. وما عاناه خلالها من الفشل والإحباط بسبب هجره عن اجتياز امتحان «الكاباس» ممّا دفع به إلى السفر الذي استدعاه في أحلامه أوّلاً. ثم حاول تحقيقه على أرض الواقع ثانياً.

ثم تحضرنا تجربة السفر نفسها وما حدث خلالها من أحداث وتفاصيل ورفض ذهن الأمجد الاعتراف بها فمحامها من ذاكرته وكأنّها لم تكن فيها.

وهكذا ضيّح ذهن البطل بعدد لا يحصى من الأحداث التي أدخلته في متاهة زمنية عجز عن تحديد مفاصلها وسارها. ونحن إن حاولنا تحرير زمن الأحداث من زمن الخطاب وجدناه على النحو التالي:

أزمة انفعال	أزمة مواجهة وقيل	أزمة استطلاق	أزمة وعي
«-----»	«-----»	«-----»	«-----»
باب تونس	السفر	السجن	المستشفى

ثم تخصيص لحلم بعينه كان قادحا للرواية بأكملها كما أن كل فعل إنساني منشؤه حلم.

ذا الحلم كان في بداية الرواية رؤيا ص 52 «عاهدني أن تصدق الرؤيا» فيها استجابة لدواعي الرجل وتمتع بوصول ممنوع.

الوجهة الخامسة (مسار من وراء الأفق) يختلط الحلم بالكابوس بسبب تدخل الآخرين في نسج الحكاية ص 76 «خطفوا حكايتي مني... سرّبوا إلى أحلامي كوابيس تصورك مشلولة».

ثم تستعيد الشخصية قدرتها على التحدي، فتستعصر حلمها بـ «التيه صبرية» ص 79.

فأما «هزات» (الممرقة تذكر) تلك التي ساعدته على الخروج من باب ترس في رحلة البحث عن الذات. وهكذا يعود الحلم للانفتاح على الآتي.

المسلك الثاني: الوجهة الأولى (دائرة الجاذبية) يختلط الحلم باليقظة وتكاد أحلام أمجد تتحقق ص 92 - «صوّانة... أخيرا ترغمين عني وتجيشن لزيارتي في حلمي»

- «بل أجيء لزيارتك في يفتلك مجدة»

ويضيف ص 91 «بداخلي قوة خارقة. الآن يجتمع في خلعتي الحلم والواقع».

الوجهة الثالثة (نوبة الصخر والحصى) يهتز الحلم ويفقد قدرته على مساندة الشخصية في تجربتها ص 113 «أين أنت يا مشرشة لماذا تتخلّين عني؟ ألم أدلك إلى حلمي؟ فأني حائل جعلك تعترضين».

وهنا يتداخل الحلم باليقظة وتهاوى الشخصية إلى

وكلّ تداخل في هذا الترتيب إنما هو من مقتضيات صياغة الخطاب القصصي أي أنّ الشخصية قامت باستدعاء جلّ الأحداث على وجه الاسترجاع. أما الحدث المحوري فهو حدث القبض على المتهم. منه تنطلق الحكاية وإليه تعود في مختلف مراحل التحقيق وكأننا أمام رواية بوليسية. يقول الأمجد ص 113 «لخبطوا الحكاية في ذهني ثم انحسروا في جحورهم كالجرذان يفرّجون وكأنني أرى تحقيقا بوليسيا». (نوبة الصخر والحصى).

ويمكن أن ندرس الزمن القصصي الداخلي لهذه الرواية من جهة المروحة بين القصة المفرد والقصص المكرر. ففي مستويات عديدة في النص يخصص التواتر في مستوى الخطاب وتكرار العبارات مؤات عديدة منها يضيء على النص الروائي إيقاعا وشعرية. ويحضرنا هذا التكرار خاصة في لحظات التأزم. مثال: «أين أنا؟ من أين أذهب؟...» ص 123-125.

«وإذن فقد مات ياسين...» ص 146-147-149

«متعود على العتمة...» ص 197-198-199

ومن مظاهر التداخل التي خضع لها بناء الزمن القصصي في هذه الرواية التوسل بالحلم. وهو شكل من أشكال التخيّل الموصولة بانفعالات الشخصية في مختلف مراحل الرواية والمتناغمة مع الضغط النفسي المسلط عليها. وإذا تتبعنا مسار أحلام البطل على امتداد الرواية نجدها تحضر في مفاصل بعينها:

- المسلك الأوّل: الوجهة الأولى (أقرصيني يا أيميّتي) وفيها عرض مستفيض لأحلام اليقظة والنام.

المكان وحضوره في الرواية :

للمكان أيضا حضوره المميز في الرواية . وهو قد يختزل في مكانين رئيسيين هما «السجن» (غرفة الإيقاف) والمستشفى (القصر المنيع) . إلا أنَّ ذاكرة البطل تستحضر أماكن جانبية كثيرة على وجه الاسترجاع . فإذا بنا نجده في حومة باب تونس بين أهله وجيرانه ثم في سيدي التواتي مع الجدة الذرية والمقدم حفيظ وبعدها في توجان مع الطهروني ثم في قصبة مع سفيان الجريدي وفي القصرين مع كريم أولاد بالعيني وقد يحضرنا أيضا في الكاف مع العاجبة هنية أوفي منزل بوزلفة أوحى في الهوارية . . . وغيرها من الأمكنة كثير ممَّا ذكر صراحة أو ممَّا تمَّت الإشارة إليه ضمنا .

وهذه الأمكنة على الرِّغم ممَّا توحى به من واقعية وثبات ، فإنَّ تشبُّها بوقعتنا في شراكه وكأنا في مناخه متشعبة الاتجاهات وهي إلى ذلك لا تقدِّم أجوبة بقدر ما تطرح أسئلة . وعموما فهي على اختلافها تنطلق من السجن (المكان المغلق) لتعود إليه . حتَّى المستشفى الذي آل إليه في النهاية هو الآخر محمَّلا بدلالات السجن . هذه السجن التي فيه الأمل لانه يعتقد أنَّ أجمل الأوطان وطنه في حين اعتنق منه كريم أولاد بالعيني بالحرقه غير الشرعية والموت وتخلَّصت منه المحامية وسفيان الجريدي بالحرقه الشرعية والسفر إلى بلاد الثلج .

الشخصيات في الرواية :

إنَّ دراسة الشخصيات في «بوصلة سيدي التا . . .» تستدعي بحثا معمقا لغزارة كمِّها وتنوّع صورها وتشابك علاقاتها . . . وهي في أغلبها شخصيات مسماة عدا البعض منها ممَّن تمَّت الإشارة إليهم حسب وظائفهم مثل (الزاوية - التآدل - الممرّضون - الشرطة) .

وتدعونا كثرة الأسماء إلى تناول بعض الشخصيات من زاوية علاقاتها بالشخصية الرئيسية في مرحلة أولى ثم من ناحية ما قد يجمع بينها من نقاط تشابه في مرحلة ثانية :

القاع وحيدة ص 124 «القاع يسبحني» . ثم يتخلد الحلم شكل الهذيان «من أنت يا هذا؟ لماذا تدعوني غيلان؟ ألسنت من تشنّب خيط أحلامي لتتصرف به إلى مستقبل مجهول . . .» ويستمر الهذيان على أكثر من صفحتين . .

- ثم يضيف البطل عند لقائه بالزّاية «يبدو أنّي قد بدأت أفهم . قد لا أكون أحلم . ولكنّي لا بدّ قد مت» ص 158 . والتأكيد على فعل الموت هنا إعلان على نهاية الأحلام بفهمها البريء الأول وإنذار بتحوّلها إلى كوابيس لأنها تصبح أحلاما وأعية؛ لماذا صرت أنتجر مباشرة من كابوس إلى كابوس . . . لماذا كتب عليّ أن ألس القاع ولا أجد أيّ رغبة لبذل الجهد لأطفو من جديد» ص 168 .

الوجهة السادسة (هاوية التسيان) - 2 توقّف الأحلام «لماذا لم أحلم منذ وقت طويل لا في النوم ولا في اليقظة» ص 193 .

الوجهة السابعة (مخبأ القمر) «تعود الأحلام شذرات من ذاكرتي أو نفا من تهويمات خيالي أو أضغاث صور من كوابيس أحلامي ، من لي بالقاططها ؟» ص 195

المسلك الثالث : الوجهة الثالثة (إدانة الجبان والفراسة) تغدو الشخصية أقدر على فهم أحلامها «كان الحلم رؤيا جبني وحده من حوّلها إلى كابوس» ص 231 .

الوجهة الخامسة (ميراث ميارا) «لقد صرت أخاف كلِّما ابتدأ حلمي بمشهد الزهور» كانت نهاية حلمي كابوسا أقطع من كل الكوابيس» .

وهكذا نلاحظ أنه بين الحلم في بداية الرواية ونهايتها مسافة حياة . فهو وإن ظهر في بدايته بريئا مفتحا على الأثني في غير خوف وضم العراقيل المحاقّة به فإننا نجده في النهاية وقد غدا أكثر تضجعا وأقرب إلى عالم اليقظة بكل ما في اليقظة من قدرة على الإدراك والمعرفة . ولعمري خوف مع معرفة أفضل من جهل مع طمأنينة . ولعل مسار محمد الأمجد بريقشة هو الذي يؤكد لنا تضج تجربته الوجودية وقدرته على تجاوز أحلام كان يمارسها كلدات سرّية تساعده على الهروب من الواقع إلى أحلام وأعية تواجهه بما ملكت من أسلمة .

1 - الشخصيات من زاوية علاقتها بالشخصية الرئيسية:

شخصيات مساعدة	شخصيات مزدوجة	شخصيات معرقة
ش. سارة عسوية (حبيب)	1- لا. أحمد صديقي (ص. 49)	ش. سارة (حبيب معوي) - ص. 49
1- ش. عجيبة: صوالة (المُرشد)	2- رشيد: صديقي (ص. 55) - أنت صديقي	ش. صوب (حبيب معوي) - ص. 49
3- ش. حيوانية: الكلية - الحمام - الفراشة	3- ياسين بالأعرج: كان أعز أصدقائي	معوي: «نصرف ضاحكا معي بينما لا رغبة لي في الضحك» ص. 195
	ص. 131 - «فهمت... أنه يجب عليّ الاتصال» ص. 139	

• دون التكرار: أسادية في اللون الدراماتي - عام

في حارة

بعض الجوانب الدلالية في الرواية:

يرجع إلى أحمد الفقيه إلى دراسة عن
عرضت لبعض الجوانب الدلالية في هذه الرواية مسألة
لحدث» باعتباره المحرك الرئيسي لها

والأحداث في هذا الكتاب تشير إلى تجارب بعضها
غامض وبعضها الآخر مصرح به. ويمكن أن تختزلها
في أربع:

1 - بحره الحبيب في عالم معني الشخصية بحبه
سلا وبهر هرب من واقع مرر «... حبه في اللحظة وأحبه
في المنام» ص. 45.

2 - تجربة الشفر: مرحلة سابقة لفصل يستحضر
التأرد استرجاعا وتساغه في ذلك بوصفه نشر إلى
الحبيب يقول «مشروع رائع جدًا أن توجد في هذه
لذات بوصفه شير أخير» إلى الحبيب» ص. 90 وإعادة
حمنة معد. فهي في مستوى أدات دعوة بحث في
لأعدي قبل الانفتاح على الآخر وفي مستوى أعده دعوه

مثل هذه الشخصيات الانشائية هي التي أركنت
حركة البطل في رحلة بحثه وعيشت بيوصلته حتى
أصبح هو الآخر شخصية مزدوجة «أفد ذليلا مظالم
الزأس... سقطت إلى الحبيب... على
التحز. ممًا حزنه دكرني أو سقطت... في
لدة... مثل الآخرين» ص. 166

2 - الشخصيات من حيث ما قد يجمع بينها من نقاط تشابه:

ما يجمع بين شخصيات كثيرة في هذا النص الروائي
هو فشل الشباب في امتحان الكاباس:

- محمد لأحمد: أستاذ عرنة معطل عن العمل
ياسين دالاع: حزين شعبه الفسقة كثر بكل
شيء ويفرّز الانتقام. فيشتغل بالقاء.

- كريم أولاد بالعيني: شاعر خربج شعبة العربة
يبحث الوطن ويحول الهجرة فيموت

حقه الرباعي من جيعوه إلى مغرّف دسي
الصحراوي عرفان خربج كبة الشريعة يحور
الهجرة ثم يبحث عن روق آخر (سائق سيارة أجرة)

- الاغتصاب: أصحاب الحمار يغتصبونه
(يغتصبون رحلته) (يغتصبون أحلامه)

- ضياع البوصلة والاتجاهات: الحمار يحمله
في مسالك متشعبة، دائرية.

- الوعي بقسوة الواقع قسم ظهر مجدة فأخذ
يبحث عن حلمه في حلقاته المفتوح، ومنه خرجت
المحامية بالبوصلة من جديد... هربت بها إلى
أمريكا.

- هذه بعض الإشارات الدلالية في الرواية.
ويبقى النص حافلاً بالدلالات والمعاني وقابلاً
لمزيد القراءة.

خاتمة:

ينتهي من قراءة الرواية فترسب في أعماقنا بعض
الأفكار. منها:

- أن هذه الرواية تقع بين دفتي حلم: حلم أفيون
وحلم غرد بعد الوعي. وبين الحلمين تجربة حياة.
وفي هذا الإطار يطرح السؤال التالي:

إلى أي مدى يمكن الحديث عن تجربة إنسانية نظيفة
بمعايير أخلاقية؟

- تحدث سالم اللبان في بداية الكتاب عما
يجمعه بصاحبه. وكشف في نهايته عن الفرق
بينهما: لقد كان الكاتب موصولاً بخيوط من وعي
ولذلك عاش لذة السقوط دون أن يتحطم. أما
أمجد فقد حلق بيدين هزيلتين فلم تسعفه أجنحته
ولا حبال وعيه الهزيل فأعلن موته بنفسه واستيقظ
الوعي من رفاقته. أقدر للإنسان أن يكتب مجده
بأعلى ما يملك؟

للاهتمام بالوطن كله ونبد المركزية الموصولة بالشمال.

3 - تجربة السجن: تطلق من لحظة القبض عليه.
في تلك الظروف يبعث الأمل إلى الحياة من جديد
في تجربة جديدة «ها إن الزجل يبعث إلى الحياة فجأة»
ص 72

في هذه التجربة تعاني الشخصية أزمتين:

- أزمة استنطاق: «يمسكون بخيوط حكايتي...
اخترقوها... أوقدوا حريقاً من الشائعات» ص 76

«خطفوا حكايتي متى يا أمي... ما قصدكم
إلا توريطي...» ص 76

وتساهم الصحف «الصفر» في تكريس الوهم
بمجزأها عن الوصول إلى الحقيقة ص 145.

- أزمة استدعاء ماضٍ رفض تذكره لقسوته.
ففي بداية التجربة لم تكن الشخصية مقدرة لحلم
الأزمة. يقول أمجد لرشيدة في زيارتها الأولى له:
«أحتاج للكتب وسأعود للبحث» ثم يفاجأ بقسوة
الواقع. ويعيش تجربة التيه والضياع. فيسهر بحثاً
عن الحسيات السبع التي انتزعتها المظلم حفظ
من رأسه. وفي الطريق تضع بوصلته فيشارف
على الجنون «هذا الوعي إذ يستيقظ يملؤني حزناً»
ص 138. غير أنه يبدأ رحلة العودة إلى الذات منذ
تلقى تلك الضربة على رأسه وعثر على الحسيات
الثلاث.

4 - تجربة الوعي الجنون: وقد ساهمت فيها عوامل
عديدة منها:

- الضمت: تعيش الشخصية وهي في ذروة
أزمتها قطعية مع الآخر سواء كان عدواً أو صديقاً.
وكان المعرفة لا تنبع إلا من الذات.

العجيب أفقا للخلاص

في رواية «ليالي ألف ليلة» نجيب محفوظ

مصطفى بعلی / فاض وأكاديمي، المغرب

رواية (ليالي ألف ليلة) (1) لنجيب محفوظ، تبدو من القراءة العابرة الأولى وكأنها مجرد امتساح حرمي للأصل، بسبب الإصرار على استيعابه عوالمها شكلا ومضمونا، لولا استراتيجية الكاتب للتحلص من جبة النص الشامي وألوانه المظلمة التي لا تترك مجالاً للرسمي.

ومع ذلك، إذا عند الالتفات من قراءة رواية (ليالي ألف ليلة)، نستطيع أن نمتلئ اقتناعاً أساساً كما يصدر تلقى رواية حقيقية جميلة، وليس أمام إعادة إنتاج لنص الليالي الشعبي والدليل، كون العنصر العجيب المهيمن على الليالي يحتل مركز الصدارة هنا في الرواية أيضاً، لكن بوظيفة مختلفة كما سيتبين لاحقاً. ذلك أن العصر المميز لليالي نجيب محفوظ، هو هذا الجو الروائي المغمم بعجائبية ألف ليلة وليلة، بل والحكاية العجيبة إطلاقاً. وقبل الخوض في مظاهر ذلك الحضور للعجيب ووظيفته التخيلية، نحاول أن نتعرف بإيجاز شديد على مفهوم هذا الأخير أولاً، حتى نتمكن من رصد طرق تشغيله وأشكال توظيفه والأهداف المتوخاة من اعتماده روائياً.

العجيب قاموسياً يعني ما جاوز حد العجب ويتم إنكارنا له، فهو خارق فوق الطبيعة ومتجاوز للمعقول ومنطق الواقع. وقد حدده تودوروف بما يتعلق بطائفة مجهولة لم تسبق رؤيتها وتحيل على المستقبل، ولا يمكن تفسيرها إلا بقوانين طبيعية جديدة (2).

وإذا حاولنا مقارنة العجيب في رواية (ليالي ألف ليلة)، وجعلناها تشد بناءها على هذا المكون نرغم أحداثها الغريبة، بحيث إذا حذفناه انهار النص

■ إنَّ عددا مهما من كبار الكتاب العرب، قد سبق لهم أن استوحوا ألف ليلة وليلة في أعمالهم السردية، من طه حسين إلى نجيب محفوظ، مروراً بتوفيق الحكيم والطيب صالح وهاني الزاهد والمطاهر وطاهر وغيرهم. علما بأن هذا المؤلف السردى التراثى العريق، لطالما كان رافداً إبداعياً لكثير من الكتاب الأجانب أيضاً. وإننا إذ نثير هذه الحقيقة، لا نهدف إلا إلى توكيد جمال وغنى وروعة هذا الأثر الإنساني الشعبي / الرسمي فحسب. وفي حالة

- العجيب الأدواتي السحري .

- العجيب الجنّي .

- العجيب المغامراتي .

وتبدأ بتجلي العجيب الأدواتي . وهو التجلي الأقوى في استحضار العجب داخل فضاء الرواية . ذلك أن الرواية كما سبقت الإشارة، تخصص فصلا تحت عنوان مباشر هو (طائفة الإخفاء)، حيث يتدخل الجنيان سخریوط وزرمباحة بوصفهما الشخصيتين الشريرتين بإغراء الفتى الهمام فاضل صنعان، والدال اسمه على صنع الفضل . فعلا بميلًا التحول، وكسر الحواجز بين الروحي والمادي، حدث تجسد المجرّد (سخریوط) في الصورة المادية (رجل مشرق الصورة بسام الثغر)، ودخل في حوار مع فاضل صنعان، توجّ بتسليمه هدية غير عادية فيها الغناء عما عداها، على حد وصف الجنّي لها، هي عبارة عن طائفة مزخرفة بتهاويل ملونة لم ير فاضل مثلاً من قبل . ظن أنه في حلم عندما رأى الرجل الغريب يحكم ليسها ويختفي عن الأنظار . سلمه الهدية على أن لا يفعل بها ما يمليه عليه شمره . وجعلت الأداة السحرية فاضل صنعان يشعر عن طريق الإخفاء بأنه يعلو ويسود ويتساوى مع القوى الخفية، يمتلك زمام الأمور ومتيقناً أن مجال العمل يترامى أمامه بلا حدود . وواضح أن انزياحاً عن المعتاد في القصص الشعبي، قد مورس هنا فيما يتعلق بتسليم الأداة السحرية، ذلك أنها تسلم للبطل عادة من طرف شخصية خيرة هي الشخصية المساعدة، ومن أجل هدف نبيل يتمثل في فعل الخير مثل إنقاذ الأميرة من خاطفها، وليس فعل الشر كالاعتصاب والقتل والنهب . لكن الأمر في الرواية مختلف، فالجنّي الشرير هو الذي يسلم الأداة السحرية، ولأجل فعل الشر تحديداً، والبطل يستجيب لهاجس الشر متواطئاً مع الجنّي رغم صلاحه واستقامته، ويرتكب عدداً من الأفعال غير اللائقة لا باسمه ولا بماضيه؛ فيسرق ويعتب بأصدقائه، ويقتل تروم السجناء خطأ بأحد الأصدقاء ليتهم بائع البطيخ البريء مكانه فيعدم ظلماً، ويغتصب

الروائي جميعه، وأصبح كيئنا بلا عمود فقري . وكما أنه لا يمكن للقصة العجائبية أن تنسق دون أحداث غريبة وفق اجتهد تودوروف (3)، فإنه يمكن الذهاب إلى القول بأن الأحداث الغريبة هي أيضاً ما يبنى القصة العجيب . والرواية المدروسة هنا، غير احتياج لصالح هذا الاستنتاج، خاصة وأنها قد استعازت كذلك كثيراً من عناصر إحدائياتها وبنائها من النص الأصلي المستنسخ (لألف ليلة وليلة) . من ذلك أنها احتلت في البدء بملايسات علاقة الملك شهریار بزوجه شهرزاد، المترتبة عن أزمتته مع المرأة إطلاقاً، مع الإشارة إلى أن حكاية شهریار وشهرزاد تلعب نفس الدور التاطيلي لمحتوى هذين الأثرين الشعبي والرسمي، حيث يبدآن ويتنهان بها . ومن ذلك أيضاً، كون الرواية كآلف ليلة وليلة، تنوزع على فصول يحمل أحد عشر عنواناً منها أسماء شخوص معظمهم مأخوذ من هذا الأثر المرموق (شهریار - شهرزاد - صنعاء الجمالي - جمصة البلطي - نور الدين ودنيا زاده - أنيس الجليس - قوت القلوب - علاء الدين أبو الشامات - السلطان - معروف الإسكافي - السندباد)، وثلاثة فصول تحمل عنواناً صفة الشخوص (الشيخ - الحمال - الكاؤون)، والآخر يدل عنوانه على حركة الشخصية (مغامرات صحر الحلال)، في حين يتخذ فصل واحد عنوان فضاء (مقهى الملوك)، إلى جانب تخصيص فصل واحد آخر اسم الأداة السحرية عنواناً له (طائفة الإخفاء) . مع العلم أن نجيب محفوظ يعتمد هنا في تنفيذ كل فصل من هذه الفصول على نظام الترتيم السلسل لمشاهد الفصل، باستثناء الفصول الأربعة الأولى، ربما لقصرها، أو لاعتبارها مجرد افتتاحية لحركة الحدث في فضاء الرواية .

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن هناك شبه استساخ لآلف ليلة وليلة، فمعنى هذا أن مكون العجيب سينغلغل في كل تلايف الرواية، مما يصعب الإمام بجمل تجلياته هنا . لذلك سننمذ إلى حصره في محاور بارزة تسهل الإمساك بالدور التخيلي الذي اضطلعت به والأهداف التي ترمي إليها . ويمكن تحقيق ذلك من خلال التحليلات الرئيسة الموالية :

نفسه اجتاحه رعب غريب .. شعر بقوة تقتلعه من مجلسه .. ومضى يعلو يبطه وثبات حتى وقف جميع الرواد فزعين ذهليين .. واتجه نحو باب المقهى وخرج منه وهو يصرخ «أفيثوني»، ثم ارتفع حتى اختفى في ظلمة ليل الشتاء .. تجهم الرواد في الطريق أمام المقهى. تصايح الناس بالواقعة (5). وتكرر الطيران أمام الملك شهريار بعد أن انتشر خبره، فطلب حضوره بين يديه.

إن العجيب هنا يتساكن مع الناس، وكأنه عالم مواز للواقع. فالملك مؤمن قبيلا بالخاتم وسلطته، كما يبدو من تهديد معروف الإسكافي، وهو اسم شخصية من ألف ليلة وليلة، لطيفته فتصدقه وتفر ناجية بنفسها:

«إن لم تلهي في الحال حملك العفريت إلى وادي الجن ..»

فخرجت المرأة من الفزع وهرولت لا تلوي على شيء (6).

ويختلف الخاتم عن الطاقية في هيئة الحضور بقضاء الرواية. ذلك أن الطاقية حاضرة عينية، وموصوفة الشكل، يسلمها الجني الماكر المتجسد في صورة رجل مشرق الوجه بسم الشفر يدا بيد، وأثرها مجرب، حيث يخفي الرجل الجني بمجرده وضعه على رأسه كما الحال لدى فاضل صناعان. أما الخاتم فلا أثر لوجود مادي ملموس له. وإنما هي قدرته الخارقة التي تنوب عن حضوره، وقد تمثلت في تمكين معروف الإسكافي من الطيران بمجرد طلب ذلك من الخاتم، وإن كان السارد يكشف عن حقيقة هذا المفعول الخارق برده إلى الجني وليس إلى الخاتم. بل يمكن بمنطق السببية رد الأمر إلى مجرد هلوسة ناتجة عن الإكثار من تناول المنزلول. على أن مصير معروف الإسكافي سيكون أحسن. فإذا كان عقاب مستعمل الأداة السحرية في الشر شرا في الرواية، فإن معروف الإسكافي قد أفلت من العقاب، بل نال منصب رئاسة الحي من طرف شهريار، جزاء لامتناعه عن القتل والعبث بالناس

قمرأ أخت حسن العطار وقوت القلوب زوجة سليمان الزيني، فتسبب في انتحارهما. وكلما مال إلى فعل الخير ظهر الجني له محذرا مهيدا.

ولما ألقي على فاضل صناعان القبض للتحقيق معه، هرب من السجن بواسطة الطاقية، فكان هروبه مذملا «هروبه لغز كأنه عمل من أعمال السحر الأسود» (4)، على حد قول كبير الشرطة بحيرة موجعة. ولم تعد لفاضل صناعان حياة إلا تحت الطاقية مثل روح ملعونة هائمة في الظلام، لا تتحرك إلا في مجال العبث والشر، بعد أن منعت من التوبة وفعل الخير، وكما يصفه السارد (صار شيطانا رجيمًا).

في الأخير تقتل الأداة السحرية (طاقية الإخفاء) صاحبها، لكون مصدرها من الشر واستعمالها تم في الشر. ورغم تهديد الجني بترع الأداة السحرية، ارتد فاضل صناعان عن الشر والنزوع إلى الخير لكن بعد فوات الأوان، متخلصا من العبودية للأداة السحرية وللجني ذاته ولاسر الظلام والعزلة والعدم، أي المرور من مطهر العجيب رغم قساوته للظلمة نحو إضاءة الحقيقة الإنسانية والأخلاقية. لهذا كان مصيره مثل مصير والده: المحاكمة والإعدام، رغم الندم والتوبة المتأخرة. فيتأكد بذلك الفشل في معالجة الواقع الفاسد، لكون القوى الشريرة الخارقة هي المتحكمة في مقدراته ومصائره.

وعلى عكس هذا الاستعمال الأثم للأداة السحرية (طاقية الإخفاء) مخالفة للمعهود بالنسبة لطبيعة شخصية المانع وكيفية ومهمة توظيف الأداة السحرية في القصص الشعبي العجيب، يتصرف معروف الإسكافي بحكمة في استعمال سلطة خاتم سليمان. فيبد أن تناول معروف المنزلول بكثرة، ذهب إلى مقهى الأمراء عند أصحابه، والدنيا لا تسعه من السلطنة. وأخبرهم مازحا بأنه عثر على (خاتم سليمان)، ولما تحدوه أن يأتيهم بعلامة عنه كأن يرتفع نحو السماء، تظاهر بتجربة قوته قائلا: يا خاتم سليمان ارفعني إلى السماء. فانقطع فجأة عن الكلام «معروف

كما فعل غيره، فقد أحسن التصرف تماما مثل أبطال القصص الشعبي العجيب، ورفض توظيف سلطة الخاتم الموهوم في الشر، بل عمل على الاصطفاف بجانب الجماهير الكادحة وتقديم خدماته الخارقة في مصلحتهم، لذلك ستأصره عندما يحوم حوله سيف السلطة العاشمة.

وإذا انتقلنا إلى التجلي الجني العجيب، بدا واضحا أن سمة الجن في الرواية ليست اعتباطية، بل إنها أفضل آلية للمضاعفة من درجات بلاغة العجيب في هذه الرواية الممتعة والمفيدة. إن للجن هنا حضورا ماديا قويا مجسدا بين شخوص الرواية وداخل عقولهم وعواطفهم، سواء خلال توالي الأحداث واحدا وراء الآخر، أم عبر سلسلة المشاهد السحرية الطويلة التي تصنع عالم الرواية. ذلك أنهم هم الذين يقفون وراء كل المظاهر الخارقة التي تخللت تطور الحدث من البداية إلى النهاية، خصوصا ما تعلق منها بتسليم الأدوات السحرية. أي أن رغبات ودوافع هذه الكائنات غير المرئية، تتحقق بأيد بشرية تحت إمرة الإغواء أو التهديد أو هما معا. ولا غرو، فإن الجن العجيب يرتبط عموما بجنس حكاية الجن، وفي الحقيقة، لا تعدو حكاية الجن أن تكون واحدة من منوعات العجيب والوقائع فوق - الطبيعية لا تحدث فيها أي مفاجأة (7). إن اشتغال العجيب في فضاء العالم التخيلي لهذه الرواية، ناتج عن مسرحية حركة هذه الأرواح بين البشر في واقع محدود، كما لو كانوا بشرا من أهالي الحي. ومهما تعددت المبررات السلبية، فإنه يصعب في هذه الحالة نزع زخم الوجود التخيل للجن عن عالم الرواية، ولا فُقدت سحرها التخيلي المدهش. وهكذا، بعد الانتحاح المكثف بحكاية شهریار وشهرزاد، والتقديم السريع لشخصية أستاذ شهرزاد وكذا لمعظم شخوص الرواية الشيخ عبد الله البلخي، والرسم المستعمل لنفضاء مقهى الأمراء، تدخل بنا الرواية مباشرة إلى عالم من العجائب مذهل، يتسبب فيه انحسار عنصر الجن في حياة الأبطال ومصائرهم.

فقد حرّض الجني ق مقام صنعان الجمالي على قتل علي السلولي حاكم الحي، الذي يستعبده بسحر أسود، ليستعين به في قضاء مآرب لا يرضى عنها الجني الخيّر. لذلك وقع اختياره على صنعان الجمالي ليخلصه من سحره بقتل السلولي. لكن صنعان الجمالي الرجل الطيب، سرعان ما يتزلق إلى عالم الجريمة. وهنا يكون العجيب الذي دخل صنعان الجمالي مملكته تحت وطأة الحلم والمنزول، طريقا شائكا لخلق بيئة إنسانية في الحي لا يستعبد فيها الضعفاء من طرف الأقوياء، بعد قتل الحاكم الفاسد علي السلولي. بيد أن صنعان الجمالي الذي انحرف نحو غواية الجريمة ما عاد عنصرا طيبا متعاشا مع سكان الحي كذي قبل، لهذا وجبت معاقبته بالمحاكمة والإعدام.

ثم نلتقي في الرواية مع هذا الخارق العجيب للمرة الثانية، بتدخل الجن في حياة أحد أبطال الرواية، مباشرة بعد الخاتمة الدرامية لصنعان الجمالي، وذلك مع بطل قاصد هذه المرة من داخل السلطة المستبدة (حقير يقتات على الجفافة) كما وصفه الراوي، هو السفاح جمصة البلخي. الذي حرر مصادفة الجني المؤمن سنجام من قمقمه، الذي سجنه فيه الملك سليمان منذ ألف عام. ويرى هذا الجني، ويعود جمصة إلى معدنه الإنساني الخيّر متأخرا، ولعله عمل الخير الوحيد في حياته كما جاء على لسان عجر الحلاق، أو كما قال لنفسه «إنه يمارس الآن عبادة صافية يفشل بطهرها قدر أعوام اتفاق الطويلة» (8)، أقدم على قتل حاكم الحي الفاسد خليل الهمذاني، اعتقادا منه بأنه يقوم بواجب تخليص الحي من تسلطه وفساده وظلمه، وبالتالي تحقيق إرادة الله العادلة في سلطنة ترفع شعار الله وتفوض في الدنس. فيكون جزاؤه مثل جزاء صنعان الجمالي، المحاكمة والإعدام، ربما لمسلكه الشرير خلال حياته العملية في السلطة، الذي ترتب عنه كثير من الأذى والوحشية تجاه الضحايا والأبرياء. وإمعانا في العجب تتم مضاعفة شخصية جمصة البلخي بتدخل الجني سنجام في اللحظة الأخيرة ليخلصه من

وزرمباحة في حق نور الدين ودينازاد، حيث أوقعا شدة المشق في قلبيهما، ثم زوجهاها خلال الحلم، من غير أن يلتقي أحدهما بالآخر في الواقع الحياتي، مما أدخل العشيقيين الغريبيين عن بعضهما البعض في ورطة حقيقية، لم يخرجها منها إلا بعد معاناة شاقة.

ولا يقتنع الجن في الرواية بممارسة التأثير على البشر، بحيث يدفعون معظم شخوص الرواية إلى التحرك وفق رغباتهم، بل إن الجنين الشريرين زرمباحة وسرخبوط يخرجان من ظلهم نحو اقتحام الواقع، متحولين من صورة الجن إلى صورة الإنسان، حيث تتجسد هي في هيئة امرأة غريبة من بلد مجهول، مصحوبة بعبد واحد ليس هو في الحقيقة سوى سرخبوط. قُبِدَت بارعة الجمال، نظرة منها تملأ الجوف بعشرة دنان من خمر الجنون، تسمى أنيس الجليس، وتُسكن (الدار الحمراء)، وهي دار كبيرة يسوق السلاح، يوحي اسمها وموقعها بدلالة خاصة، هجرت زمرنا لهلاك أصحابها في وياه، وتركت عارية وماتت حليفتها، وأصبح يترامى في عمق الليل غناه عذب ونغم سحر من وراء أسوارها. مهيج جمال أنيس الجليس والجو الخاص في دارها مكانم الأشواق في النفوس، وتكالب الأحياء والموسرون على دارها من أجل اقتحام المجهول.. فكانت الدهارة والجنون والدم والإفلاس.

وخلال عيشها بالأحياء من أصحاب السلطة والجاه، بما فيهم شهربار ووزيره دندان، وسخرتها منهم بعد أن عرثهم أجسادا وكرامة، ثم أقتلت عليهم الأصونة داخل قصرها لتفضحهم أمام الناس، ظهر المجنون المستعصي على الإفواء متحديا لها ومتمتعا بتلاوة خفية، فتلاشت في المجهول، وتلاشت معها صورة القصر الباذخة المغرية، ثم أطلق سراح الأحياء بفتح أقفال الأصونة، إشفاقا أن لا تجد الرعية في الصباح سلطانا ولا وزيرا ولا حاكما ولا كاتب سر ولا رجل أمن فيستولي عليها أقوى الأشرار. وهو وضع يجلي بوضوح مدى الدرك الذي بلغه الفساد في هذه السلطنة.

الموت، بعد أن أخضعه لمبدأ التحول باعتباره مظهرا بارزا من مظاهر العجيب، ويصنع صورة شبيهة له هي التي تعدم، بينما يعيش جمصة بين الناس مفصولا عن رأسه وأستره، بوجه مختلف في صورة حيشي مفلفل الشعر، خفيف اللحية، مشوش القامة، ينظر مع الناظرين إلى رأسه المعلقة على باب بيته. وعاش زمرنا باسم مستعار هو عبد الله الحمال. وعندما اكتشف أمره، عادت شخصيته للتحول من جديد إلى صورة أخرى مغايرة، ذات وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترلة سوداء، وشعر غزير مفروق يسدل حتى المتكئين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم، مع حمل اسم عبد الله البري ونمت المجنون. وفي كلا الصورتين عاش عدوا للشر، ديدته أن يفتك بعتته.

ولو أننا رمنا فهم كل تجليات هذا السحر بعد الاستماع بروعته، لسلمنا بأنه من المؤكد أن ثمة تأويلا ما لحالة تداخل المادي والروحي في حركة الحدث برواية (ليالي ألف ليلة)، غير أن هذه الرواية لا ترد بطريقتها الخاصة، عن كشف على ما وقع من اختلاط بالجن. فما هنا أيضا يقترن الأمر باليوم القليل غالبا، ولولوج عالم الأحلام والهלוسة أحيانا؛ وغلبه النوم مرة في حجرة عمله فاستسلم له كأسد جريح.. لم يفر بالراحة المنشودة ولكنه طرح تحت ثقل وجود غليظ احتل جوارحه.. همس في حيرة:

- سنجام !

فجاء الصوت مقتحما وجدلته:

- أجل يا كبير الشرطة ! (9).

ويبقى السؤال الذي لا يملك المتلقي إلا طرحه في نهاية كل مغامرة من هذا القليل، دون جواب هنا أيضا، فهل ساعدت هيمنة العجيب الضاغط في هذا الفصل، على تخليص الواقع المربوه من سلبياته، بعد القضاء على بعض رموز السلطة الفاسدة فيه؟

ويتكرر تأثير فعل الجن في حياة البشر، من خلال العبت الأثم الذي مارسه الجنيان الشريران سرخبوط

ورفاقه، ثم شرع يأكلهم واحدا واحدا، باستثناء السندباد الهزيل الذي تمكن من الفرار من الجزيرة في الوقت المناسب. وحكى عن زواجه ورفاقه بفتيات جميلات من أهالي إحدى الجزر، التي قادتهم الأمواج إليها بعد فرق سفينتهم، لكنهم أدركوا فيما بعد أن الزوج لا بد وأن يذفن حيا مع زوجته الميتة كما توجب أعراف الجزيرة، مما اضطره لكي يسرع بالفرار من الجزيرة.

وحكى كيف تسلط عليه الشيخ الماكر اللعين بإحدى الجزر وأبى أن ينزل من على ظهره، فلم يجد بدا من التخلص منه بقتله عن طريق حيلة الخمر، ثم غادر الجزيرة الخالية. وحكى السندباد أخيرا للملك شهربار، حكاية زواجه بجزيرة النساء من امرأة خارقة الجمال، ركبته له أجنحة فر بها عندما علم أنها جزيرة شياطين.

وإذا كانت شخصية السندباد هنا مستوحاة بمواصفاتها وتفاصيل حياتها من الأثر المحدثي (ألف ليلة وليلة)، فإنه من الممكن ملاحظة كون مصدر إطار سرد عجائبه هنا، مستلهم من تقنية استدعاء الحكايات الخرافية في كتيبة ودمنة، حيث يأمر بدشليم الملك ليديبا الفيلسوف أن يحكي له حكايات حول موضوعات معينة: "فيلسوف" من ذلك: "قال بدشليم الملك ليديبا الفيلسوف وهو رأس البراهمة: اضرب لي مثلا لمتحابين يقطع بينهما الكذب المحتال حتى يحملهما على العدوان والبغضاء. قال ليديبا: إذا ابتلي المتحابان بأن يدخل بينهما الكذب المحتال لم يلبثا أن يتقاطعا ويتدابرا: ومن أمثلة ذلك زعموا أنه كان بأرض دستانود رجل شيخ... (14)".

وهنا في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، تتقلب المهمة، فيعرض السندباد نفسه لمواضيع عبر مغامراته العجيبة وخبراته الحياتية في صدر حكاياته على الملك شهربار، على شكل دروس تعلمها من الحياة الشاقة، بلغت ستة دروس هي:

- تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة».

إن الانطباع الذي يخرج به المتلقي من قراءة رواية (ليالي ألف ليلة)، بالنسبة لتجلي العجيب المجني، يتبلور بعد ربط الخيوط الناعمة لممارسات الجن في فضائها، قياسا إلى شرور الإنسان في مجتمع موبوء. أقول إن هذا الانطباع يتبلور في الاقتناع بكون تداخل المجني والإنسي في واقع الحي، ليس في حقيقته سوى تجسيد لمعادل موضوعي تخيلي لهذا الواقع الفاسد.

أما العجيب المغامراتي في الرواية، فيشتد مع ظهور السندباد بعد عودته من رحلاته الطويلة، حيث أطل عنصر العجيب بكثافة أكثر، متماهيا مع صاحبه، ابتداء من غرابة هندامه «رجل غريب - نحيل القامة مع ميل للطول أسود اللحية رشيقا، يستقر في عيادة بغدادية وهمامة دمشقية ومركوب مغربي، ويديه مسبحة فارسية حياتها من اللؤلؤ النفيس» (10). وقد أثار مظهره هذا عجب رواد المقهى فـ «انعقدت الأكنة وانجذبت حوله الأبصار... (11)».

وهنا يشارك الواقع والخيال في إثارة العجب، حيث يخبر الأصدقاء القدامى السندباد بما رآه من أعاجيب في حياتهم قبل مجيئه «وفد على عديتنا على من أخيرا الجن وأشراهم» (12)، فيعلق هو متعجبا: «حسبت الأعاجيب قاصرة على رحلاتي، الآن يحق لي العجب... (13)».

ويتحایل الراوي لسرد رحلات السندباد السبعة وما لاقاه فيها من عجائب وغرائب، باعتقاد أسلوب الرواية التراثي، حيث يأمر السلطان شهربار السندباد بأن يحكي عجائبه وما استحصله منها من دروس وعبر.

فحكى السندباد عن الجزيرة السوداء وكيف غرقت السفينة، فتعلق بلوح قاده إلى جزيرة سوداء مع بعض الناجين من الغرق، لم تكن سوى حوت هائل سرعان ما أزعجته حركاتهم، ففاص في الأعماق. وحكى عن طائر الرخ؛ فقد وجد نفسه وحيدا في جزيرة موحشة مهجورة، لم يتمكن من مغادرتها إلا عن طريق ربط نفسه بطائر الرخ. وعن ملك إحدى الجزر الذي سمن

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن النوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة وأنه لا يأس مع الحياة».

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه».

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن الإلقاء على التقاليد البالية سخف ومهلكة».

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن الحرية حياة الروح وأن الجنة نفسها لا تغني عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته».

- «أيضا تعلمت يا مولاي أن الإنسان قد تناح له ممجزة من المعجزات ولكن لا يكفي أن يمارسها ويستعلي بها».

إن الرواية تقوم بنوع من الإيحاء بما يجب أن يكون بين ممثل السلطة ورجل الشعب. فصور الشعب يتقدم هنا على مستوى الغيرة والقيم، مثلما تقدم على مستوى السياسة والحكم كما هو الشأن في بحالة معروف الإسماعيلي الذي أصبح رجل سلطة عادلا، وهكذا كان السندباد يبدأ حكيه مثلا قائلا: «تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت أن...» (15). ثم يردف حكاية مغامراته العجيبة المجسدة للعبرة.

وفي ذات السياق المغامراتي العجيب، دفعت حكايات السندباد وعبره السلطان شهريار، مثلما ساهمت حكايات شهزاد وغيرها ممن مروا بتجارب عجيبة قاسية بذل أكثرهم حياته نتيجة لها، إلى التوجه نحو الخلوة والتأمل، ليبلغ تجربة نفسية عجيبة طليقة في الزمان والمكان، بحثا صوفيا عن المخرج، نياة عن الجميع «هجر العرش والجاه والمرأة والولد». عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه في وقت تناسى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية. اقتضت تربيته في وقت قصير... لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استنحل في باطنه الخوف وهيمت رغبته في الخلاص... غادر قصره بليل. عليه عباءة خفيفة ويده عصا مستعلما

للمقادير... أمامه سبيل للسباحة كما فعل السندباد. وسبيل إلى دار البلخي. وثمة مهلة للتبكير...» (16).

قادته وجلاة نحو صخرة غريبة، في صورة قبة غير مستوية، كل متعلقاتها تدعو إلى العجب. يصدر منها صوت قوي يخاطبه، في أسفلها يوجد مدخل مقوس. تراجع مرتعلا من الخوف، رأى نورا هادئا عليها، وتنسم رائحة زكية مخدرة فارتاح، خصوصا عندما دعاه الصوت المخفي إلى دخول الباب الذي سبق أن دخله البكاؤون من علية القوم. جذبته فتنة المكان وما يشير من العجب «منير بلا ضوء... عذب المناخ بلا نافذة، متضرع بشذا طيب بلا حديقة... أرضه بيضاء ناصعة قلت من معدن مجهول جدرانه زمردية، سقفه مزركش بمهرجان من الألوان المتناغمة، في نهايته بوابة متلألئة، كأنما طعمت بالماس...» (17). تقدم شهريار نحو الباب ظاننا منه بأنه سيبلغه في دقيقة أو دقيقتين، لكنه مشى كثيرا دون أن يتغير العمر أو يتوقف عن الامتداد، بينما تندفق الفتنة من كل الجوانب. فبدأ وكأنه يطرق بلا نهاية. وجد نفسه يقتحم المغامرة الجبلية جعلت يقرب من بركة صافية تقوم فيما وراءها امرأة مصقولة وسمع صوتا يقول له افعل ما بدا لك، ولم يدرك أن الأمر يتعلق بماء الخلود «فخلع ملابسه وغاص في الماء... دلكته نبضات الماء بأنامل ملائكية وتسللت إلى باطنه أيضا... خرج من الماء وقوف أمام المرأة قرأى نفسه جديدا في إهاب فتى أمد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضج فتنة وشبابا، وشعر أسود مفروق» (18). ظن شهريار أنه مكث هناك ساعة، بينما هو مكث دهرًا كما بدا من سخرية الصبية (ما أضعفك في الحساب أ). وكانت المدينة السحرية قد انتظرت طويلا عريسا لملكها العظيمة.

وتتصاعد نغمة العجيب داخل هذه المدينة الغريبة، إذ يجد شهريار نفسه في مدينة ليست من صنع البشر، شبيهة في جمالها وبهاؤها وأناقها ونظافتها ورائحتها ومناخها بالفردوس. ليس بها سوى النساء الشابات الخارقات الجمال. وفي قصر الملكة آمن بأن قصره لم

لاستمرارية الفساد في الواقع، نلغينا تلتقي هنا عند رسالة جوهريّة حملها المبدع روايته إلى المتلقي، تقول: إن الرواية تدخل دائرة العجيب من خلال ثنائية الخير/ الشر، استشرافاً لمستقبل الإنسان. لاسيما وأن حقيقة مفهوم العجيب ذاته تحيل على المستقبل. فهذا الفهم تطرح الرواية العجيب باعتباره سيلا تطهيرا نحو أفق أحسن لمصير الإنسان في عالم اعتياري تسوده قيم العدل والعدل والحرية، مقابل عالم الرواية الراهن، الغارق في الاستبداد والفساد والفقر والظلم والنهب. ذلك أن العجيب الموظف في الرواية كان يؤدي إلى الانفراج حين استعمل في الخير، في حين عندما استعمل في الشر كانت النتيجة جميعها شرا. علما بأن مجموع شخوص الرواية الذين مروا بتجربة عجيبة شاقة وقاتلة، كانوا يندمون ويتوبون بعد فوات الأوان لأنهم يحاكمون ويعمدون، مما يحافظ على ديمومة الواقع الفاسد في فضاء الرواية. وفي هذا الصدد، لم تكن حكايات شهرزاد وعجائبها في البداية، سوى استباق لما تتحيز إليه الرواية، إذ كان الهدف من ذلك التعجب إشعاعا خيرا ودكيا لإنقاذ صاحبه وإنقاذ العبداء من إغواءات جنسها من نطع وسيف السلطان شهریار، الكاره للمرأة الفاسدة بسبب تجربته المريرة معها. فكانت إطلاقات شهرزاد بذلك مجرد استباق لما سيجري من دماء في مختلف الشرايين داخل جسد الرواية. وهو ما تأكد من حكاية معروف الإسكافي الذي ظل الوحيد في الرواية الذي لم يستعمل الأداة السحرية في الشر، بل أفاد من سمعتها خدمة ونصرة للجماهير، دون أن يضطر إلى قتل غيره أو الإساءة إلى أحد، لذلك جوزي بتوليته حاكم الحي، فهو النموذج المقبول للتبشير للعلاقات الإنسانية المثالية. وتلك واحدة من أهم وجهات النظر المكونة لرؤية العالم التي تومئ إليها رواية (ليالي ألف ليلة)، لهرم الرواية العربية نجيب محفوظ.

يكن سوى كوخ قدر. وتزوجها، وتبين له أنه لاكتشاف خبايا الحديقة في حاجة إلى ألف عام، وألف سنة أخرى لمعرفة أبهاء القصر وأجنحته. لكنه كما في ألف ليلة وليلة، بل وفي كثير من نصوص القصص الشعبي العجيب إطلافا، نذكر منها حكاية (الرجل ذو اللحية الزرقاء)، حرم عليه أن يفتح بوبيا من الذهب الخالص مغلفا بقل من الذهب المحلي بالماس. وكان قد مر على زواجه بالملكة مائة عام حبسها هو مجرد أيام معدودة، حين استسلم لنداء خفي، وعمد إلى فتح الباب المحرم، فافتتح بسهولة وبتم ساهر وشذا طيب، بيد أن ماردا لم ير أفج منه فاجأه بالانقضاء عليه وحمله بين يديه كالصغور، وأرجعه إلى الأرض لينظم إلى فرقة البكاكين.

ولعل هذا العالم السحري المدهش يفتح وعي المتلقي على التأمل والرغبة في إدراك حقيقة هذه المغامرة التخيلية، التي اجتريها نجيب محفوظ في روايته هذه. ولن يعجز عن التوصل إلى كون كل هذه المغامرة هي بمثابة تأمل داخلي في تجربة حيلة ممتدة وحافلة بالخبرات. إنها ليست في الحقيقة بجزء من أوهام الحواس، وتصعيد للإحساس بعيشة الحياة، بعد ترسيات كل التجارب الكبيرة والخظيرة، التي مر بها شهریار أو تعرف إليها هو وغيره من بعض عامة الناس وأعيان سلطنته، كما أنها تجسيد للتأمل في الكيفية الناجمة لعيش هذه الحياة، لو منح شهریار فرصة لذلك مجددا. لهذا لم تنته الرواية بخاتمة مغلفة قطعية، بل توقفت عند خاتمة مبهمة مفتوحة على كل التوقعات الموعودة.

ويمكن اعتبار ذلك، هو المفتاح السحري للوعي بوظيفة العجيب في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ. فيعملية استجماع كل خيوط تجليات العجيب السالفة، المطروحة في الرواية بنوع من التكرار المؤكد

- (1) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، دار مصر للطباعة. [نسخة الكترونية].
- (2) Voir : Introduction à la littérature fantastique. Ed . Seuil. Cl. Point. N° 1970 .73. P. 47 – 46.
- (3) أنظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993، ص. 121.
- (4) ليالي ألف ليلة، ص. 225.
- (5) المصدر نفسه، ص. 232.
- (6) نفسه، ص. 234.
- (7) ترفان تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993، ص. 77.
- (8) المصدر السابق، ص. 56.
- (9) نفسه، ص. 48.
- (10) و (11) نفسه، ص. 247.
- (12) و (13) نفسه، ص. 248.
- (14) النظر عبد الله بن المقفع: كلية وديمة، تح. محمد حسن داث المرصفي، ط 5، مطبعة مصطفى محمد بمصر، [د. ت. آ.]. ص. 167.
- (15) ليالي ألف ليلة، ص. 250.
- (16) المصدر نفسه، ص. 263.
- (17) و (18) نفسه، ص. 264.

أوهام الخلاص وتحرير الذات في «أبناء السحاب» لمحمد الجابلي

منية قارة بيبان / باحثة ، تونس

والقهر بأشكاله المتعددة، إذ تنحرك الشخصية المحورية في الرواية في فضاءات متعددة، تلتقي بالناس وبالأصحاب لكنها تعود في كل مرة إلى نقطة البداية، إلى وحدتها وجبتها، إلى حيرتها وعجزها، يحاصرها المعجز ويؤرقها السؤال الذي قد يكون مدخلا لكل الأسئلة : معرفة من أين بدأ الخيال ؟

في بناء الرواية :

تنوزع رواية محمد الجابلي «أبناء السحاب» على ستة فصول وستة أصداء، يتناوب على السرد في الفصول سارد عليم يروي حكاية الهادي، وسارد شخصية يهيم على الأصداء. وقد صيغت جل الأصداء حوارا باطنيا جاء على لسان الهادي مسائل ذاته مستبطنًا أعوارها، ماعدا الصدى الأول الذي اقتطع من ذاكرة التاريخ، نصا وثيقة من مقدمة ابن خلدون، فتقاطع مع الفصل الأول تأويلا وتفسيرا.

يستعيد الهادي عبر الفصول والأصداء مسار حياته، اللقاء بقمر ثم الزواج وتشجيعه لها على الانخراط في المتدييات والجمعيات صفلا للذات، ثم تغير قمر وخفوت حماس الهادي مقابل جموح تطلعها وبدء التصدع في علاقتهما ثم الانفصال والمعجز عن مواجهة مشاكل الأبناء... لكن الأحداث لا تسترجع منتظمة في حط الزمن التصاعدي، بل تنفا متفرقة كما تستدعيها الذاكرة أو كما شاء لها السارد والمؤلف أن تستحضر وفق استراتيجيات

■ في حديثه عن ملامح
الحدالة في الرواية العربية،
يشير إدوارد الخراط إلى «غلبة
تيمات الملاحقة والمطاردة
والكابوس والقهر الاجتماعي
والنفى عن الوطن بل عن الذات
والغاء الهوية أو تعميقتها أو
تشويهها... ومع الملاحقة
والنفى والإلغاء تبدو تيمة
الحصار غالبية وشائعة في
كثير من النصوص القصصية
الحدائية»⁽¹⁾، وهي تيمات
تحضر بتفاوت في رواية أبناء
«السحاب» لمحمد الجابلي⁽²⁾
يتصدرها الشعور بالحصار

الخطاب الروائي. تقوم الوقائع في الرواية على مراوحة بين خطين أو اتجاهين يحيل أولهما - في الفصول - على رامن السرد والشخصية متجهة إلى مستقبل غامض مجهول، ويتجه ثانيهما - في الأصداء - نحو ماضي الشخصية فيستمد من التاريخ البعيد، من مقدمة ابن خلدون، أو القريب نسبياً (طفولة الهادي)، بعض الأصوات المبددة للحيرة المرشمة لخراب الذات.

لا بطولة متروقة، بل قلق ونخبة وعجز، يلخصها الهادي وهو يخاطب نفسه: «أنت صوت باعث فوق الخرابات، تسير كالواقف وتقف كالسائر، يسارك يمين ويمينك يسار، وجمعك منذور إلى دمار (ص37)». ويستدعي لوصفها قولاً لبطل الغنيان: «ها إن حياتي تأخذ اليوم مجراها. أراها ورائي برمتها. لا شيء يقال عنها. إنه شوط خاسر. هذا كل ما في الأمر». وتحليل الخسارة يقتضي نبش الذاكرة وإعادة بناء الوقائع والعودة إلى أغوار الذات استبطاناً وتساؤلاً عليها تجد فيها بعض ما يفسر الهزيمة.

في أشكال الحصار :

حصار السلطة / قضبان الفرح الدائم :

تتبع صورة السلطة في وجهها المقتنع الزائف انطلاقاً من الصفحة الأولى من رواية أبناء السحاب وعبر رموز مختلفة، أولها عبارة أنيقة تستقطب كل من يعتقد أن «السعادة والكسب إنما يحصل غالبا لأهل الخضوع والتملق» (ص 18). العمارة ليست سوى مقر لحزب يدعي المعارضة، ويثقل على الانخراط فيه كل من يرغب في بلوغ أعلى الدرجات دون جهد يبذل. هو مقر الحزب الذي انخرطت فيه قمر زوجة الهادي سابقاً، وهي في مصعده تستعد لبلوغ أعلى المراتب فتترشح لعضوية مجلس النواب رغم إدراكها أن الترشح يستوجب تزكية خاصة من ذوي النفوذ... بل يقتضي أن تلعب دور حواء وأن تمارس لعبة التملق... فالفرح لا يولد إلا بين هذه القضبان...

وينكشف الوجه الثاني للسلطة في فضاء مغاير يرتاده الهادي، الشخصية الرئيسية في الرواية، وهو فضاء يمكن اعتباره المقابل الموضوعي لمقر الحزب. هو مقر منظمة عالمية (منظمة التأثير) يشرف عليه بعض أهل البلد وترفع شعار الحرية والمقاومة، إذ تعتقد فيها جلسة تحت عنوان التضامن مع غزة. يدعي منظموها أنها محاولة لرفع «الحصار» عن غزة. ينهض الفضاء عبر الاسم والشعارات، رمزا لمناهضة القمع ممارسة. لكن تتبدى فيه صورة السلطة عارية من الزيف ممارسة وواقعا في وجهها القبيح المتهاوي ترسمها كلمات نارية لشاب من الحاضرين حين يصرخ على الصمت ويكسر القضبان المفروضة على النقاش فيصرخ: «كلنا محاصرون، كلنا محاصرون، والمحاصر لا يفك الحصار عن محاصر» (ص 26). صوت الشاب بدا صرخة احتجاج قوية على الوضع السياسي الراهن، وقد تجاوز وصف الواقع الذي يعيشه إلى تحليل أسباب تداعيه ومنها «تعطل التنمية وتسلط الحكم الفردي وتبديد الطاقات الوطنية وتدمير العولمة للخصوصيات الثقافية» (ص26). كشفت الصرخة البون البائن بين دقوات المؤسسة إلى تحرير الآخر وتجاهلها الحصار الداخلي الذي يسلط عليها فتتفك إزاءه عاجزة. ويدت الكتابة غير قادرة على التفاعل مع هذا الصوت الصادق إذ حاصرت به حكم سلمي سريع. فالراوي أو الهادي لم ير فيه سوى «تفريغ سلمي ومحدود لشحنات كان يمكن أن تكون أكثر إيجابية» (ص29)، رغم أن تفاعل الحاضرين مع الشاب وصرخته كان إيجابياً عبر التصفيق.

لقد فضحت الممارسة المدببة في منظمة تأثير بعض وجوه القمع الذكية التي تنتهجها السلطة. إذ وفرت الفضاء الذي يسمح بتفريغ شحنة الغضب والرفض «لجلج» ألف الحدود والحصار فنتسي الطيران وتيسر منه الجناحان فبات يشقى بالبحث عن مخبأ في هشيم الأوراق بقيه الكواسر» (ص27). لكنها استدعت في نفس الوقت آليات الإلغاء لكسر الأجنتة وحصنت الجدران. الكلمة الحرة

الصداقة والجربة لم تحرر الطائر ولم تكن كافية لشحن الإرادة المهزومة. ففضبان الفرخ، فضبان السلطة أقوى، وقمعا شرح الذات وقتل فيها الحلم.

وتلتقط عدسة السارد في الشارع صورا أخرى من مشاهد الحصار، من القمع البوليسي والسياسي تمارسه شرطة البلدية وهي تطارد الباعة أو تنشر تهديدات بالسجن. تستقر في ذاكرة الهادي رمزا لتضخم سلطة الشرطي ولتفتت بقية السلطات. بل إن السلطة قد تجاوزت حدود السياسي لتتغرس في فضاء الذات وتؤسس للممارسة اليومية مع الذات والآخر، عفا يختزل كل الانفعالات وأسلوبيا لتذليل العقبات.

شعار الفرخ الدائم شعار سلطوي، رفعة في الشارع صانعو حملات انتخابية تروج للزيف والكذب في أحراس انتخابية صالحة، تسيح لنفسها في غمرة الفرخ تلوث المكان، وتناسي إزالة الأوتاد والمنصات واللوحات المغروسة في كل مكان (ص 46). الفرخ الدائم ليس سوى صورة خادعة ولوحة زائفة لسلطة تخرس كل صوت يرتفع ليفضحها أو حتى ليطرح السؤال، وترصد كل همة تصدر عن متغني العقاهي المتشغلين بالدنيا (ص 117). فحديث السياسة ضوء أحمر لا يمكن تجاوزه وأذن الشرطي جاهزة في كل الأحوال للانقاطه وتحليله وتبعه ومنعه.

حصار المكان / السجن الكبير :

يعتبر المكان في الرواية عاملا مهما في تشكيل وعي الشخصية ومحددًا لهويتها ومجال حريتها. «فالعلاقة بين طبيعة

المكان وحقيقة الأنا التي تشغله جدلية تدعمها مقولة الفيلسوف الإسباني أورتيغا إي قاسي : أخبرني عن المشهد الذي تعيش فيه أقل لك من أنت. ويؤكدها الشاعر الإيرلندي شيموس هيني عندما يكتب : لكي تعرف من أنت لا بد أن تعرف المكان الذي أتيت منه، ولكي تعرف أين تنجه لا بد أن تعرف أين كنت» (3).

تتعدد الأمكنة في رواية الجابلي وتنوع، تشترك جميعها في تحديد هوية شخصية الهادي وملامحها. تنسحب سمات المكان على الشخصية التي تتحرك فيها فتتجسج معها شبكة من العلاقات وتولد عبرها الدلالات.

تتجسج الشخصية في رواية أبناء السحاب فضاء للزيف والغربة والانفلاق. قد تضيق بسكانها وبالأخلاق فيها فيهجرونها... وقد تتحول سحنا كبيرا تزيد الوجوه المتشغرة والتخالف والكلمات النابية ضيقا (4). فالبيئة هي البيئة الكحباب هي فضاء المجموع العابرة العابسة المتدافعة تطحن من يسير ضد التيار. ترسم ملامحها الشخصية المحورية (الهادي) فتعكس منظورها ومواقفها ورؤيتها للآخر، للعالم وللذات. الناس يخرجون من المدينة هارين ويدخلها الهادي سائرا ضد التيار دون هدف. لكنه مع ذلك يسعى إلى فهم علاقته بالمكان وتحليلها عبر بعض الأيقونات متخذًا من الآخر مثالا.

والهجرة من المدينة، من هذه الأرض التي تضيق بأهلها وضيقون بها حسب الراوي، قد امتدت عبر التاريخ إلى علماء البلد ماضيا (ابن خلدون، الخضر حسين، أبي الحسن الشاذلي) وهي تتواصل مع شبابها العابر للمحدود خلسة راهنا، والحركة

تعدد الأمكنة

في رواية

الجابلي وتنوع.

تشترك جميعها

في تحديد

هوية الشخصية

المحورية

وملامحها.

تنسحب سمات

المكان على

الشخصية التي

تتحرك فيها

فتتجسج معها

شبكة من

العلاقات وتولد

عبرها الدلالات.

التي توجه سكان المدينة تبدو عنيفة قاهرة إذ تحتم عليهم الخروج منها بدل التثبيت بها والإقامة في رحابها.

قمع المدينة تعكسه مرايا عديدة تجلو الزيف فيها والعجز والخيبة. فهي من منظور الهادي على وجه الخصوص فضاء للفرية والاتغلق، وكاشف لبعض وجوه الحدادة الموهومة والواهمة، «فالساعة والتافورة العجيبة التي شفت الأذان بأخبارها منذ عقود وتغني بها المادحون وقيل إنها تغني بلغات العالم وأن مهندسيها جلبوا من كل الأصقاع... وقيل إن كميوترا عظيما يشرف على تنسيق إيقاعها... تبدي ساعة معطوبة، بل هي مجرد قضيب معدني متناول باهت اللون تعلوها ساعة معطلة تغري بانتحار مشهدي وعشقي على ضفاف شارع الحبيب (ص52).

المكان شامقا ممتدا نحو السماء يغري بالموت، وفضاء المدينة ليس سوى فضاء الانتابت لمولمة تستبدل فيها المنتجات والرموز الغربية بالمنتجات المحلية والخصوصية الثقافية الوطنية، يفضح عجزا عن استنبات الحدادة في تربة غير مهيأة لها.

السجن الكبير/ المدينة تبنية فضاءات مخلقة تتفاعل معها الشخصيات إقبالا ثم فرارا... ليغدو المكان قيذا وشعارا تصوغه اللغة والسلطة... يبدأ حلما وينتهي كابوسا... دار الكاتب، دار الصحفي، دار المحامي، دار المسرحي... تنشأ هذه الديار حلما باحتضان المثقف وتوفير مجال تحرك وإبداع له... لكن الحلم سرعان ما يتغير ويتبدد بعد لافتات الدعاية وخطب الافتتاح ومقالات قليلة تعرف بالإنجاز الثمين والمكتسب المكين... (ص53).

فمشروع السلطة ليس سوى توظيف المكان للاحتواء والترويض والتدجين تستعقب به السلطة المثقف لتروضه، لذا تصبح هذه الديار بوق دعاية لها وتمجيد قبل أن يهجروا أهلها فتتحول «مكانا لخرافات أخرى تشرب التبيذ على نخب الفلارين من كتاب وصحافيين ومسرحيين» (ص53).

قهر المكان يتبدى في ما تعيشه الشخصية لحظات التيه في شوارع المدينة وأزقتها وهي حالة تواتر في رواية محمد الجابلي. فالهادي يكتسح المكان ظاهرا وبته في الشوارع والأزقة، تتكشف حركته، لكنها تكشف أن الشخصية تختنق في المكان وتضيق به، والحصار قائم سواء كانت الجدران ظاهرة أو خفية. ولعل النسيان أول السبل لفك الحصار. «فغالبا ما كان يتيه في الشوارع والأزقة وغالبا ما كان ينسى أماكن زارها مرات».

غير أن المشهد العدائي القامع والمحاصر يتجاوز فضاء المدينة والوطن الضيق وحدوده. يتجاوزها إلى الآخر إلى العالم وإلى ثقافة عالمية تتطور بسرعة جنونية وتدفع باتجاه شكل جديد من أشكال السيطرة على الفضاء وعلى الإنسان، تصوغ شعارا براقا لاستعمار جديد وقمع جديد عنوانه العولمة.

حصار العولمة / الاستعمار الجديد :

يعرّف إسماعيل سيلا العولمة باعتبارها «شكلا جديدا من أشكال السيطرة أو الاستعمار الذي جدد آلياته وأساليبه بفعل التقدم التقني، فلم يعد قائما على احتلال الأرض واستئصال الكيانات والثقافات والرموز، بل أصبح قائما على تحويل العالم كله إلى سوق استهلاكية لمنتجات الغرب» (5). ويتبدى الوجه القبيح للعولمة طي رواية أبناء السحاب عند محاولة الهادي فهم واقع العولمة وتحليله، سواء في تأملاته الفردية أو في حواراته مع أصحابه. وتمثل هذه الرؤية قراءة للتحويلات الطارئة على المجتمع الذي تنزل فيه الشخصية وتفسيرا جزئيا لأشكال الحصار التي يواجهها الفرد وما آلت إليه العلاقات من تدهور وتفكك... أجوبة أولية يقترحها الهادي بعد أن «أفرته الواجهات الاستهلاكية فاستهلكته منه المبادئ... والغالبية من الخلق يصارعون لقمة العيش ولكن البعض، وهي منهم (قمر)، يصارعون... من أجل الارتقاء في الدرجات» (ص16).

إن العالم الجديد في نظره هو عودة للحمجية بفقازات أليفة، وضريبة الحدثة هي زوال القيم والمبادئ «فالتجار سطوا على مخزون القيم وحولوها مجتمعة باسم العولمة إلى قيم التجارة والنفع والجنوى بمنظور ربحي وقع» (ص24).

يبدو حصار العولمة محيلاً على استعمار جديد يعد في ظاهره بتحرير الإنسان لكنه يدمر خصوصيات الثقافة المحلية ويوهم بالتحرر. لذا تعيد الكتابة طرح السؤال عن العلاقة الملتبسة بالآخر.

ورغم أن الرواية تنخرط، عبر تنوع وجهات نظر الشخصيات فيها، في ضرب من الجدل في قراءة الواقع وتحليل أسباب الهزيمة لتعزوها حيناً إلى هيمنة الطابع الأيديولوجي على مواقف المثقفين والزروع إلى التنظير عوض الفعل (ص122) واختيار الهروب والعزلة الهادئة بعد خوض تجارب فاشلة (ص125) فإن الرؤية المهيمنة في الرواية بقيت حريصة على تحميل العولمة كل المسؤولية عن تردي الواقع وهزيمة الشخصية وانكسارها. بل وصلت حد التشكيك في العقل والحدثة «دافعت عن العقل فذهب منك العقل، ورمت الحدثة فمدت حدثاً، اختلت أقطابك حين فقدت المرجع، ارتجّ القشر وعدت إلى المغيب العميق» (ص160).

تجنح الرواية إلى الخطاب الأيديولوجي تعميماً وتنظيراً وتبريراً. فتوجه المتلقي إلى قراءة واحدة يفرضها منظور السارد والمؤلف الضمني، قد تكون الوجه الذي ارتأه لتفسير العجز عن مواجهة بعض أشكال الحصار والقمع " فالذوات المطحونة بالاستهلاك اليومي أضحت عاجزة عن المقاومة وغلبة

التزعة الفردية والأناية شتت المجموعات وجعلتهم يتناحرون عوض أن يخوضوا الحروب الحقيقية» (ص125). وزوال القيم والمبادئ هي ضريبة الحدثة الكاذبة. لكنها رؤية تعجز عن تفسير ظواهر أخرى في المجتمع منها غياب المنطق في فضاءات الفكر والتعلم، وانحراف الشباب، واستقالة المثقف، وغياب الحرية، وهيمنة سلطة الشرطي، والوان الحصار التي يحشها الإنسان داخل المدينة.

قد تكون شخصية قمر في الرواية نموذجاً جيداً لهذا الأثر السلبي للعولمة في بعدها الاستهلاكي القيمي، غير أن شخصية الهادي ورغم كونه صورة المثقف الواعي بمخاطباتها، كانت نموذجاً أيضاً للتناقض. فهو شخصية تعيش المفارقة بين وعي عميق يفتخار العولمة، وعجز عن الفعل الإيجابي في الواقع، وله التصدي والمواجهة. ذلك أن بقلّة الفكر واستنارة الوعي لم يكونا كافيّين لتجاوز تعقيدات الذات وتناقضاتها.

لكن هل تجاوز خطاب السارد برويته الواحدة واليقينية للعالم الخطاب الطوباوي المتسلط الذي يرفضه الفكر المستنير ؟

حصار الذات / سلطة الوعي :

يمارس الهادي عبر فصول الرواية لعبة تعرية الذات واستبطنها رأساً واقعها محصياً خسائرها مستشرفاً نهايتها. وتوضح بذلك بعض أوجه المعاناة بين قتاع اللامبالاة الخارجية تجلوها مواقفه مع الآخرين وأسئلة الوعي الحارقة تسلسل إلى الداخل بحثاً عن جواب مفقود.

**رغم تنوع أشكال
الحصار واشتداد
سطوة القمع
واختناق الذات
وتخبطها فإن
حركة الشخصية
في الرواية
لم تكن دائماً
تخبطاً عتياً، إنما
كانت في كثير
من الأحيان أقرب
إلى حركة الرفض
والتمرد ومعاولة
لتحرير الذات
وفك الحصار.**

أوهام الخلاص وتحرير الذات :

رغم تنوع أشكال الحصار واشتداد سطوة القمع واختناق الذات وتضييقها فإن حركة الشخصية في الرواية لم تكن دائما تضييقا عيشيا، إنما كانت في كثير من الأحيان أقرب إلى حركة الرفض والتمرد ومحاولة لتحرير الذات وفك الحصار. حراك الشخصية المحورية في أبناء السحاب هو نبض الرواية وهو الذي شكل إيقاعها الداخلي، وترحال الهادي الدائم هو السبيل للتحرك والإفلات من سطوة المكان والسؤال.

يتحرك الهادي في المكان والزمان، ماضيا وحاضرا، حركة داخلية تستبطن الذات أحلامها وكوابيسها، تتفحص ماضيها وتاريخها تأملا واسترجاعا، وخارجية في شوارع المدينة بقضائها المغلفة والمتفتحة تنشذ نفسها من الحرية تداوي بها هشاشة الذات.

1 خطاب الفصول :

التحرر عبر المكان :

لن ينحصر الزمان مهيمنا في بناء الأصدا فوame ماض تستمد منه الرواية بعض ما يفسر راهن الشخصية، أو تحتفي به هرويا من سقم حاضره، فإن المكان في الفصول بدا أقوى حضورا وأعظم أثرا، وإن عاضد المكان الزمان في بناء الدلالة. لقد مثلت حركة الهادي وتقلاته في شوارع المدينة سمة بارزة للوقائع في الرواية، ظاهرها اكساح للفضاء وحرية في الفعل، وباطنها محاولات يائسة لفك الأسر وكسر جدار العزلة، وعجز عن التفاعل مع المكان أو احتوائه. والرفية في التحرر من أسر المكان جعلتها الحركة الكثيفة وتعدد الفضاءات، كما جسدها النسيان وقد صار آلية من آليات التحرر يعللها السارد «بذاكرة صحراوية فيها نزوع إلى الامتداد يحتلها الزمان ويغيب منها المكان».

الفضاءات التي تحركت فيها الشخصية هي الشارع والمقهى والشقة التي يسكنها الهادي، يضاف إليها

فالوجه الخارجي لشخصية الهادي لا تحركه صرخات الاحتجاج في التدوات تطالب بحرية الكلمة وتندد بالحصار، ولا تتركه سلطة الشرطي تضخم لشماس قمعها في شوارع المدينة ومقايها... لكن الذات حين تنزل تنبش أعماقها «باحثة عن صندوق أسود لطائرة متكونة، تجمع البقايا وتفحص الشظايا بحثا عن سر السقوط (ص 86).

إن طرح السؤال على الذات ليليد السبيل الأول لفك الحصار. لكنه مع الهادي لم يولد سوى مزيد من الحيرة والعجز. فالذات تعيش مفارقة بين رفضها لكل سلطة قابعة وممارستها غواية القمع وتعذيب الذات في ضرب من المازوشية، ولدها الوعي الحاد بالهزيمة والضياع. «تحرس ذاتك بين القضبانب... تحمل سجنابين أضلعك...» (ص 27).

تتوالى الأسئلة حارقة في الرواية، لكنها تلتقي في جواب واحد يعكس رؤية واحدة للعالم تحدّد أسباب الخلل. فغياب القيم وانهايار المبادئ والعجز عن التصدي لرياح العولمة حسب الهادي هي المبرر الأساسي للهزيمة «جيلنا يدفع ضرائب كثيرة وألهاضرية الحداثة الكاذبة...» والمثالية والحدائق مفاهيم أصابها التفكك ولم تجد الأرتسية الملائمة لهما (ص 137).

إن شخصية الهادي في رواية أبناء السحاب لتبدو أقرب إلى تلك الشخصيات الحاضرة في عدد من روايات التسمينات «صورة لشخصية قلقة وممزقة وربما عاجزة، تكفي بالشهادة على صراع معقد وغامض يحملها ومن منظورها على طرح السؤال المعرفي من جديد على نفسها» (6). والهادي نموذج أيضا لشخصية المثقف يتفاعل مع واقعه ومشاكل عصره اجتماعيا وسياسيا تفاعلا قوامه التأمل تحليلا وتنظيرا، دون أن يتعدى ذلك إلى الفعل الحقيقي للتأثير في هذا الواقع قصد تغييره... لم يستطع هذا الوعي الحاد بالأزمة تحرير الذات، بل نسج حولها قيودا جديدة جعلتها تنخرط في منظومة القمع بدل مواجهتها.

المطحوحة وفضاء لمعارك وهمية، تخلصها تراثيل الحنين والأئين من بعض آلامها عبر الخطاب الشعري :

«إذ يهبط الليل / أخلع ريشي / وآري إلى سكن من شفيف الظلام / حيث لأشيء يحجب عني / بدائية تنحري / أخوض الحروب التي لم أخض / وخارج الخسارة والريح / يسقط مني قتلى كثيرون» (ص89).

التحرّز بالعزلة ورفض الآخر :

العزلة والهروب والانتكفاء على الذات محاسبة لها أو تأملا في أغوارها، تلك هي الخيارات التي بقيت للهادي لمواجهة ضروب القمع والحصار الداخلي والخارجي. قد يتقنع حيناً بلامبالاة خارجية وابتسامة جوفاء أو بسخرية مرة تخفي تهذمه (ص134). حتى الصفو الذي يتحقق أحيانا بأصدقائه الماضي ليس سوى صفو حبل يختفي باختفاء اللغات العابرة (ص84).

لذا كان من الضروري الاستقالة من هموم الأبناء والأسرة، وتغادي اللقاء بالابن قد يصل حد الارتياح لنفائه عن الشقة. (اعترف الهادي ببعده عن إنقاذ أبنائه وآسرته بل وبمحيرة عن إنقاذ نفسه (ص122). فركن كثيره إلى العزلة، بل انعكف على ماضيه إمعاناً في الهروب. قبل أن يتحول الهروب إلى الماضي رفضاً للحاضر، ورفضاً للآخر يصل حد الرغبة في الهدم حلاً، انفلاتاً من الأسر والحصار.

يحتدّ الوعي فيكشف خلل الذات وعريها الفاضح وتحوّلها من أحلام البناء والتحرر إلى نزوع نحو الهدم والرفض مطلقاً ليضحي الهدم أداة للتحرر والخلاص «بات يرى في ذاته وجهاً من وجوه سلفية أخرى، سلفية لا مرجع لها. ترفض الموجود وشدها بعض الحنين إلى قيم عامة لكنها بلا بدائل، فيها نزوع أعمى إلى الهدم من خلال رفض عميق لا تصالح فيه مع الموجود، وتطلع مبهمة وغاثم إلى المفقودة» (ص138).

ورغم النقد الذاتي الذي تباشره الشخصية أحيانا، وممارستها التشريع لمسار المثقف التقدمي الذي كان

منزل قمر ومقر منظمة ألتاير. فضاءات احتضنت غربة الشخصية وهواجسها، خففت أحيانا من حدة توترها، ووفر بعضها سبل التحرر من القمع المسلط على الذات.

ففي المقهى يلتقي الهادي بأصدقائه فيتحول المقهى منتدى ثقافياً مداره حديث الشعر والكتاب، شواغل الأسرة والزوجة، وهواجس المثقف وتحليله لأوضاع المجتمع ولمشاكل الحداثة. وقد يتردد الحوار إلى سنوات الحلم والتمرد يسترجعها قبل أن يعلن غيبته في حاضره. يصبح المقهى فضاء قادراً على أن يحتوي الحلم ويعزّي الذات في لحظات صدق أثرية. فيه تقلت الشخصية من دائرة الزيف وتستدعي مواقف الجراءة والتمرد والمقاومة، تتوق إلى الانفلات من قبو السجون وتستشرّف الآتي والمعاصرة القادمة (ص58). وقد تسترجع تجارب في العمل النقابي والسياسي بقيت، رغم الفشل الذي انتهت إليه، قادرة على توفير بعض ما يرمي جروح الراهن. لذا يعتبر المقهى في الرواية إطاراً حاضراً للحظات العطالة والممارسة المشبوبة التي تنمّس فيها الشخصيات الروائية كلفهم ويجذب نفسها على هامش الحياة الاجتماعية (الهادية). ولتثرة السياسية واغتيال العالم كشكل من أشكال التعويض عن مأساة الذات الفردية الممزقة (7). يبدو المقهى في الرواية فضاء الاستكانة والهروب، يحتضن الذكرى والحلم المستحيل دون تحويله إلى فعل يغير الحاضر. المقهى فضاء يؤكد استكانة المثقف عامة واستقالته بعد أن فقد كل أمل في مواجهة حصار حاضره ويؤوده.

وليست الشقة التي يلجأ إليها الهادي سوى فضاء آخر للتخفيف من حدة الحصار رغم ضيقها وانغلاقها. تخفّت فيها حدة الغربة، فيتوفر للشخصية وهم التحرر ولو إلى حين، خاصة عندما تخلو له ويجب منها ابنه أو ما يسميه «وجه الآخر». في الشقة تُمحى المسافات واللحظات ويغدو الكون بلقاعاً، مساحة لامتناهية من جليلد ملحي (ص68). في الغرفة تتحرر الذاكرة لترتد إلى زمن قصي وتتعاود أصداء الشعر مرآة للذات

يرادها وتحلم به، فإنه لم يتجاوز مرحلة الشعور بالغربة والاستلاب، شعورا بالحنين إلى زمن ما ويبحث عن هوية تفق وراه، دون محاولة بناء هوية جديدة أو إنتاج واقع مغاير. صورة لمثقف " يحلم بفرودس مفقود أو ينتظر الخلاص في يوم موعود... ويتعلق بنماذج أو صور وشخص وأسماء يستلهمها من أزمنة مضت" (8).

التحرر بممارسة العنف :

لقد تجاوزت الهزيمة الحياة الفردية العائلية الضيقة والأولاد لتغدو عجزا عن تحقيق الحلم وتغيير الواقع، والتصدي للقيم المنهارة. فكان العنف مع الزوجة ومع البنت في الفصل السادس بديلا للحوار والتواصل، ومحزرا للذات من آلامها وشعورها بالغبن والقمع. يتبدى العنف في الرواية ممارسة مادية للهادي في حادثتين صفحا للزوجة «صفحة اختزلت كل الحب والحقد» (ص98)، ولكما وصفنا لابتته دجلة رغم الندما التي تنزف منها (ص154) وأخيرا اندفاعا لضرب الجار عبد الواحد لشكه أنه سبب انهجرا في بيته. وكان أن تصادى علف الأب مع علف الابن والمواطف. لعلنا الهادي «فعلا هو وجهي الآخر، كان يجب أن يصنعها وأن يجرها ويركلها رغمًا عن مجلة الأحوال الشخصية» (ص109). فالتصدي لانهيار القيم حسب الهادي يبيع العنف وتحدي القوانين والقيم الإنسانية إذ يحقق للذات شعورها بالتفوق والتحرر من ضغط الهزيمة.

ويتمدى العنف دائرة الأسرة الضيقة ليمارسه الهادي مع أحد رموز منظومة القمع، الجار عبد الواحد صاحب النفوذ والصلات القوية. هل يكون رفض القمع فكرا وممارسته واقعا، مع الذات ومع الآخرين، سمة المثقف في مجتمع لم يعد قادرا على تحقيق توازنه؟ إن كان العنف ضربا من ضروب مقاومة الطغيان، فهل يمكن أن يكون سبيلا للتخلص من حصار الشعور بالفشل والخيبة ومحزرا للذات ؟

لم يكن العنف المادي الشكل الوحيد الذي ارتأته

الشخصية للخلاص من حصار فرض عليها، إذ ساندته علف رمزي قوامه أحادية التفكير وإدعاء حراسة الأفكار وممارسة للتفكير على نحو استبدادي. «أصبح ميلا إلى النقد الذي تسيه قمر هدما. بات يعتقد أن المجتمع المدني هو كلبة لم يتها لها واقعا، ويستشهد بما آلت إليه أحوال قطاعات عديدة لا يستفيد منها غير المتسلقين المناقطين. بات يرى في الأحزاب حوانيت برع أصحابها في تجارة الكلام وختق الشعارات، وفي الجمعيات الكثيرة مدخلا للتمظهر الكاذب وسوقا من الانتهازيات المفتوحة»... (ص97).

ومع الزعة التهديمية في رؤية الواقع والتفاعل معه، يتبدى تأليه المقولات شكلا تسلطيا يذمي به صاحبه امتلاك الحقيقة وممارسة حرية الرأي «إن المشكلة هي في القيم وليست في أشياء أخرى»... «جبلنا بطلع ضرائب كثيرة وأولها ضريبة الحدالة الكاذبة. ضيعنا القيم في سبيل المبادئ ولا ربح فيه إلا للتجار والسماسة والمتموذين الجدد»... (ص123).

لا يكون الموقف بما تمثله مواقفه من علف مادي وعلف «خارجي» بإحاربه بأحادية التفكير وتأليه المقولات - وهي الفخاخ تلمس الحريات وتخزل الواقع المعقد بقدر ما تزول إلى عسكرة المجتمعات والسلطات - ألا يكون هو نفسه جزءا من المشكلة وواحدا من صناع الأزمة ؟ (9).

2 - خطاب الأصداء / التهجين الروائي واوهام الخلاص :

الخلاص عبر الذاكرة :

يهيمن في الأصداء الحوار الباطني وضمير المخاطب ذاتا ثانية يحاورها السارد، يحفر في ثناياها يستعيد لحظات دالة من ماضيه، ويلملم جراحها ويكسر بعض جذران عزلتها. حين تسد أفاق الحاضر وتغدو الحرية سرايا خيلا لا يبقى للذات سوى أن تنكفر على نفسها تتبش ماضيها عليها تجد فيه ما يحورها من إسارها، وقد

ترتمي في أحضان الحلم تتجاوز به راهنها وتنسج خيوط الوهم سميكة أو واهية.

تتميز الذاكرة في أبناء السحاب مخلصا للشخصية، فهي تستمد من ماضيها بعض ما تؤسس به حاضرها حتى يغدو قابلا للعيش. بالتذكر واستعادة الماضي في الأصداء يعيد الهادي خلق الحياة ويقاوم الاستسلام وتفتت الهوية، ومن أصوات ماضيها يستمد الجواب لمواجهة أسئلة الراحل. لذا تعدد الأصوات القادمة من الماضي وتتنوع مرجعياته في ما وسمه صاحب الرواية بالأصداء وتحتضر أيضا بعض هذه الأصوات طي الفصول وقد تساوت عددا مع الأصداء.

تحتضر الوثيقة أو النص التاريخي مقتطعا من مقدمة ابن خلدون وصدى للفصل الأول من الرواية خطابا تحليليا ومرة نقرأ من خلالها الراحل.

ففي الفصل الأول بدت قهر عبر الوقائع مثالا لانتهازية ووصولية متشبهتين في مجتمع الهادي في سعيها المبهوس لارتقاء أعلى المناصب وتحقيق طموحها السياسي والتقرب من ذوي النفوذ بالترشح لمجلس النواب وانخراطها في الحزب، إلى طموحها المادي والاجتماعي وقد دفعها إلى تأسيس مدرسة خاصة وحضانة مضاعفة للربح والكسب.

لكن الصدى الأول الذي يلي هذا الفصل ينحرف بالسرد عن زمن الحكاية فيستعير المؤلف فيه صوت التاريخ وحكمته، نصا من المقدمة الخلدونية مداره أن الخضوع والتسليم من أسباب حصول الجاه المحصل للسعادة والكسب، وأن أكثر أهل الثروة

والسعادة بهذا التعلق وهو ما يقرهم للسلطان وللسلطة. والتعلق والخضوع هي الآليات التي عملت إليها قمر في الفصل السابق لتغيير واقعها ماديا وتحصيل السعادة رافضة قناعات الهادي.

يضطلع صوت التاريخ أو صدها بوظيفة تفسير حاضر الشخصية بل هو يضفي عليه مشروعية قد تخفف شيئا من طوق الحصار. فالترفع وعدم الخضوع لصاحب الجاه أو تملقه حسب هذا الصوت القادم من تخوم الماضي - وهو الخيار الذي ارتأه الهادي - هو من باب توهم الكمال في النفس واعتقاد الفضل على الناس. وهي قيم قد ترضي غرور الهادي وتؤكد سلامة خياره وتبرر عليه انخراطه في تيار الكسب السريع على حساب القيم والمبادئ.

هل هو صوت ابن خلدون أم صوت الشخصية أم صوت المؤلف؟ لقد جاء الصدى الأول حوارا للفصل الأول خطابا، مفارقة المرجعي لتخييلي، لكنه تقاطع معه دلالة إذ فتح سبل التأويل وشرع لقراءة مختلفة للواقع وللتاريخ قد تشي بروية الشخصية وصاتنها، فيكون الصدى بذلك بلسمًا للجرح ومحرزا للذات.

يحتضر الماضي في الرواية أيضا متشكلا في خطاب آخر وصوت مؤسس للهوية متجذر فيها، هو صوت الذاكرة الجماعية وما أفرزته من أمثال وأقوال مأثورة. يتجسد الماضي عبر استدعاء الذاكرة الشعبية والجماعية وقد صاغت قيمها حكمة وتشكلت بها بعض مقومات الهوية التي تواجه بها العالم.

تواترت الأمثال ووردت عناوين

لم يكن العنف
المادي الشكل
الوحيد الذي ارتأته
الشخصية للذات
من حصار فرض
عليها، إذ ساندته
عنف وعزي قواسه
أحادية التفكير
وأدعاء حراسة
الأفكار وممارسة
التفكير على
نمو استبدادي.

مشهدين من طقولة الشخصية أو من ماضي الهادي في أولهما يتلقى صفة مدوية من والده لأن الصورة التي جمعتها برفاق القسم ومعلميه لم تكشف إلا عن جزء من جسمه، والمال الذي اجتهد الهادي في جمعه للحصول على الصورة ذهب سدى. فالطفل لم يعمل بتصحية الأب ولا بحكمة الأجداد (المثل الشعبي: النعجة التي تتطرف يأكلها الذئب) وقد كان عليه أن يحتل موقع الوسط ليتفادى الضربة. لم يعمل بالتصحية صغيرا وضيعته كبيرا " كم من مرة قاذك الحرص إلى الوقوف في الوسط لكنك تجد نفسك في الأفاصي خارج الصورة. كلما احتميت بالوسط تطرفت ليتوسط الآخرون " (ص 92).

يسند المثل الشعبي وحكمة الأجداد الخطاب السردى، يحلل أسباب الهزيمة ويقدم بعض الأجوبة لأسئلة الراهن. الهادي خارج الصورة، خارج المعركة، خارج الواقع، والآخرون يتوسطونها ويصنعون بذلك الواقع الجديد. والتطرف في الصورة أو في الواقع هو ضرب من الهروب والتخاذل عن تحمل المسؤولية والمواجهة.

حكمة الأجداد يرددها أيضا الصدى الخامس، تتمطط في خطاب سردي استرجاعي ينقل حادثة أخرى من طقولة الهادي تعقد بينها وبين راحته الصلة. في طقولته كان يسبح في المستنقع وكاد يغرق ولم يستطع النجاة إلا بعد أن عمل بتصيحة الأخ وبالمثل الشعبي «ارخي روحك تعوم». وهي حكمة عمل بها صغيرا لكنه تناساها كها. فرغم تعلمه السباحة فهو لا يكف عن التخبط في أوضاعه وواقعه حتى يكاد يغرق. وفي كل حركة تجد نفسك مغمورا ويضيق منك النفس فتخبط وتعب بعض الهواء ثم تغمر من جديد (ص 132).

تنصر الرواية إذن لحكمة الأجداد، إذ تكاد تختزل الأصداء الحلول التي ترتبها الشخصية لمواجهة حالة الحصار والقمع التي تعيشها، أو هكذا يتبدى للشخصية، فالمحركة المشاوية العنيفة والتصلب حسب هذا المثل ليسا قادرين على إنقاذه من القوى المحيطة به. قد يكون التواصل

للأصداء الثالث والرابع والخامس وتوالدت منها الحكايات: «كل فولة ليها كيال وكل مهرة ليها خيال» (ص 69) النعجة التي أطرف يأكلها الذئب (ص 90) ارخي روحك تعوم» (ص 129). إذ أربط كل مثل بحكاية يستعدها الهادي من ماضيه.

يسترجع الهادي في الصدى الثالث حدث اللقاء بالمرأة (هيفاء) يستعيد ذكرى جموح الشهوة والجسد في تصاييه. حيث تكاد تكون مغامرة الجسد سبيلا للتحرر من سلطة الزمان. بيد أن الخطاب يتوجه بعدها مباشرة إلى الذات حوارا معها، يحاكمها ويدلها إلى الاعتراف بال فشل الذريع وتوهم إمكانية البعث: «توهمت البعث وسخرت من الزمن وقفرت فوق ذاك المهرقة» (ص 69) وتحضر الذكرى مخلصه الذات من هزيمة الحاضر.

ويرتد الصدى الثالث أفوار ماضٍ سحيق قبله بعشرات كثيرة. يستدعي مشهد الجد يروض المهرة، ويستص الجذ في الذاكرة مثالا للروح الغنية تنقطع عن الجسد المترنح وتتوَّب فتصنع مهرة عجز عن ركوبه، شاب القرية وفرسانها. لقد استطاعت قبضة الجذ بالمرمسة وجسده النحيل وقد اعتصرته سبع عثريات بقضها عجاج، استطاعت تذليل جموح المهرة لأن الروح ظلت «بظلة تنتظر حافزا أو قادحا لتهب فتية يانعة»، فلكل مهرة فارسها (كل مهرة ليها خيال).

يحضر المثل الشعبي عنوانا ورمزا يختزل الدلالة، ويبنى الخطاب الاستعاري الحكمة ويولد المعنى. فبناء الذات وتحريرها من إسارها لن يتحقق إلا إذا استمدت قوتها من توقها الصاخب إلى الحرية، ومن إيمان عميق بقدرتها على التحدي وإخضاع المستحيل. ذلك هو المعنى الذي ولدت الذكرى والمثل الشعبي خاصة، لكنه لم يتجاوز الذكرى أو الوهم لدى الشخصية. فالهادي يستحضر المثل دون أن يتمثله ممارسة وواقعا. لذا يبقى الحصار قائما ما دام الإيمان ضعيفا بالقدرة على التحدي والانتصار.

و يتردد صوت الماضي والذاكرة الجماعية أيضا في الصدى الرابع والصدى الخامس، خطابا سرديا يستدعي

مع الماء (المحيط) ومع الواقع، والعرونة في المواقف أفضل كي لا يجرّنا التيار. هل هي دعوة للانخراط في الواقع بالاستسلام للقوى القامعة، أم هي مجرد استراتيجية ظرفية تجنبنا الصدام العنيف القاتل؟ المثل والحكاية بينان معرفة أو حقيقة مفادها أن تحقيق الذات صورة وواقعا يقتضي تفاعلا حقيقيا وإيجابيا مع العالم حولنا لا نمردا عشوائيا، ولا تطرفا أو هروبا نحو الأفاقي. لذا يمكن اعتبار مضمون المثل الشعبي وجهها من وجوه الخلاص في منظور السارد (وربما الرواية).

تعتمد الذات عندما تضيق بأسرها وتنشد الفكاك من جذران سجنها إلى استرجاع أصداء ذاكرة قديمة صبر تداعي الأفكار. لكن الأصداء ليست سوى رجع بعيد لا يميز حركة الراهن ولا يوقفه. يحضر الماضي ملانا وقتيا ولبسا يخفف حرقة الأسئلة والوجع إلى حين. تتحين الذاكرة في الرواية طاقة تجذر الإحساس بالانتماء والهوية وذاكرة تكشف الزيف والخداع، تشخص آلام الذات وأوجاعها وتوفر لها بعض ما يمد لملمة ما تشظى دون أن تغلق في ترميمه.

لكن الصدى الأخير في أبناء السحاب، وقد وسم عنوانه الرواية، يختلف عن بقية الأصداء إذ يتجاوز أفق الماضي السحيق لينتزل في أفق الحاضر ويحفن الآتي. وهو بعد أن يستدعي في بدايته أصوات الجد والجدنة والمعلم والصبي يتنقل إلى راهن الوقائع والسرد. يستحضر الهادي صوت الأم بعد أن أصابه ارتجاج في المخ أفضده الذاكرة. والأم جزء من واقع الشخصية يرعاه في مرضه ويهدمه وهو بين نوم ويقظة. الأم تحاجي ابنا وهو يحاول فهم الأحجية ويعجز عن فك

الطلاسم. والأحجية رغم أنها متخلفة في رحم الماضي وجزء من لغة التداول الشعبي، إلا أنها قادرة من منظور الرواية على استيعاب الحاضر ورسم سبل الآتي.

تقول الأحجية العامة التي تتغلغل بها الرواية «على قيتنا الخضراء وسكانها عبيد تنقل بالقدرة وتتحلّ بالحديد». وختام الرواية: «خرافتنا هابا هابا». وتتمتع كالسحابة، وكل عام اتجينا صابة.»

يبنى الخطاب الخرافي والأحجية في نهاية أبناء السحاب دلالة جديدة قد تحيل على الوطن (القبّة الخضراء أو تونس الخضراء) وعلى وضع الإنسان فيه تستعيد آلة القمع (القفّل) ولا يستطيع منها فكّاك إلا بالحديد. الأحجية ليست لغزا مستحila بل هي تبشير بالآتي وقد انغلقت / انفتحت بها الحكاية. قد تشف عن صوت يؤمن بقدرة الإنسان على فتح قيد أسره بعد انقسام الوعي بالواقع ووحدة الصدمة (حادثة سقوط الهادي). وحين يمجز الهادي عن فك الأحجية يأتي صوت الأم برمزيته العميقة (الأرض، الوطن) واحدا مبشرا بالخير، تبشر بالمطر أو بأبناء السحاب (عنوان الرواية) وقد ولدنا من أرواج الحاضر وقسره. هل هو صوت السماء يعد بالمطر القادم يروي عطش الإنسان ويستجيب لصرخات من في الأرض؟ أم هو تفاعل النهايات ومجرد وهم آخر من أوهام البناء وتحرير الذات؟

تردد في أصداء الرواية أصوات متعددة تستعيدنا الشخصية، هي الباقية بعد افتقاد المرجع واختلال الاتجاهات، هي صوت التاريخ وصوت الأم وصوت الأب، صوت الذاكرة الجماعية تنسج خطايا

حاورت رواية «أبناء السحاب» الشعر كما حاورت التاريخ والمثل الشعبي والخطاب الخرافي والأحجية. وانتقلت أصداء الرواية من أفق الثقافة العالمية المؤسسة على الواقع إلى أفق الثقافة الشعبية القائمة على الدرافة والتخييل.

درويش في معارضة "للجدارية" وبالتحديد في اللازمة (سأكون يوما ما أريد):

« نحن لا نشبه ما كنا نريد

وإذا ما هجس الشوق لنا شيئا

ورمنا فسحة

خارج القبر

انتهينا إلى قبر جديد " (ص 58)

بدا الشعر منتفشا أساسيا في لحظات الاختناق التي عاشها السارد، وطوق نجاة من أسر الحاضر ومنن الكتابة. وكان في بعض الفصول مرآة الذات ورجع صداما في كوابيسها وضييقها واختناقها يرسم ما تمجذ عنه لغة الشر، وغدا أحيانا أخرى ملاذا تقاوم به ابتذال الواقع وردائه المدمرة للحواس، حيث يصبح استدعاء شعر نزار قباني أداة لنسيان صخب الأغاني في الشارع. لقد حاور الخطاب الشعري الرواية، فكان صدى لذاكرة حدثت ملامحها حين الفراق وحيننا جارفا إلى زمن الأحلام والتفكير بالجدري. (شعر أبي نواس ص 120).

يصبح حضور الشعر في الرواية جزءا من واقع شخصية متفككة، لم يدفع الحدث ولم يطوره بقدر ما أسهم في كشف مغاليق الذات بعد أن حاورها كما حاور الخطاب السردى. وكانت الخطابات الشعرية المضمنة في تضاعيف السرد صوتا آخر من ذاكرة النص المتردد بين مرجعيات عديدة هي حينها ذاكرة الماضي البعيد (شعر المتنبي وأبي نواس أو النابغة الذبياني) وأخرى صوت الحاضر يتردد صدها في نصوص فتحي النصري وقد أحال عليها الكاتب في نهاية الرواية ونصوص أخرى قد تكون من إنشاء كاتب الرواية.

لكن الخطاب الشعري لم يرد تضمينا واقتباسا فقط، فقد تسلل إلى لغة الشر خاصة في ما وسم بالأصدا وبنى أحيانا شعرية الخطاب الروائي: "لست وحدك من ضيع الكثر... نهران غائران وقمر خاب، وأنت الهادي وسط الخراب... خيمتك تعصف بها رياح

كلما مأثورا وحكما وأحاجي، تصوغ رؤية الشخصية (والمؤلف الضمني) للعالم أو تقدم منطلقات لرؤية أوضح. ليكون الحوار مع التراث، مع النص التراثي، بعض مقومات البناء لهوية النص الروائي الجديد.

الشعر مخلصا من الحصار :

لقد عمدت الكتابة الروائية في بحثها الدائب عن مسالك التجدد لاستيعاب أسئلة الراهن إلى تطويع أجناس تعبيرية عديدة وتوظيف مستويات لغوية مختلفة لا تكفيها لوهم الواقعية بل سميا إلى استكشاف قدرة هذه التلويينات على تجاوز أحادية الملفوظ الروائي ومحاورة خطابات أخرى خلقا لرؤية جديدة قد تغتنى بها الدلالة.

وقد انفتحت رواية أبناء السحاب على الخطاب الشعري حديثه وقديمه وعلى الخطاب التاريخي وحاورتهما، كما استدعت المثل الشعبي والخرافة والأحجية. وسافرت بين مختلف مستويات اللغة لتشيح عالمها الخاص. وهي تطفل في ذلك بالوطنية الجمالية والمرجعية أولا. وهو ما يؤكد كبريتسكي إذ يعدّ «الانفتاح إلى شذرات من اللغة الجماعية والاستشهادات الأدبية والفنية ذا وظيفة فنية أساسا. إنه يدعم الإيهام المرجعي ويبعد تنشيط مبدعات الذاكرة الجماعية بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا...» (10)

لكن الشعر تسلل إلى الفصول والأصدا معا، وتخلل الوقائع أحيانا ليكون امتدادا لها (ص 29، ص 58، ص 120). وشكل أحيانا أخرى لحظات انفلات من الحركة السردية وانحرافا عنها حين عجز السرد عن تبليغ صوت الأنا أو حين ضاقت الرواية بالسرد. (ص 35، ص 39، ص 92).

لقد اضطلع الشعر في أبناء السحاب بوظائف فنية جمالية وأخرى تصويرية منها التقاط ذبذبات الذات وتعمية عجزها وحيرتها وتمزقها. وكان التناص مزدوجا في نسج الرواية بين شعر فتحي النصري ومحمود

وترنحها بين أصداء الماضي التاريخي والأقوال الماثورة والأحاجي متمسكة بتراتها ويذاكرتها الشعبية، باحة عن هوية ضائعة واتمام مفقود، فكانت مترنحة بين المرجعيات ومتسقة مع بحث الشخصية فيها عن مسالك الخلاص من الحصار واستعادة التوازن المفقود، بعد أن أقرت الشخصية المحورية "بتروعها الأعمى إلى الهدم من خلال رفض عميق لا تصالح فيه مع الموجود وتطلع مبهم وغائم إلى المفقود" (ص138).

هل يكون التهجين الروائي شكلا من أشكال الحوار الذي تروم الكتابة خوضه مع التراث عليها بذلك تجد لحيرتها مستقرا، أم هو مجرد نزوع إلى تجاوز المألوف والسائد في الكتابة الروائية ؟ هل يكون التراث بحكمته وقيمه طوق النجاة من حصار العولمة والحدثة المزعومة الكاذبة في منظور السارد (والمؤلف الضمني) وهي التي يبرز بها كل أشكال القهر التي تعيشها الشخصيات ؟ أم أن التهجين الروائي مجرد صدى للذات المتمزقة بين مرجعياتها النათة وصورة من صور خلاص وهمي ؟

العولمة، وتهترئ قوافلك وتتآكل أحمالك وتنفق جمالك لكنك لا تكف عن الحذاء... وجهك واحد لا يتغير، يسارك يمين ويمينك يسار وجمالك مندور إلى دماره. (ص37).

على سبيل التركيب :

لقد حاولت رواية «أبناء السحاب» الشعر كما حاولت التاريخ والمثل الشعبي والخطاب الخرافي والأحجية. وانتقلت أصداء الرواية من أفق الثقافة العالمية المؤسسة على الواقع (خطاب التاريخ في مقدمة ابن خلدون) إلى أفق الثقافة الشعبية القائمة على الخرافة والتخيل (خطاب الأم). راودت في أصدائها الحلم والرواية (الصدى الأخير) بعد أن أقرت بهزيمة العقل وقد فقد توازنه ومرجعياته ووفرت بذلك مفاتيح للتأويل واستنباط الدلالة.

لقد بدت الكتابة في بحثها عن مرجعيات مختلفة

الهوامش والأحالات

- (1) ادوار الخراط . مواجهة المستحيل ، دار البستاني للنشر ، القاهرة ، ط 2005 ، ص 51
- (2) محمد الجابلي : أبناء السحاب، مطبعة فن الطباخة ، تونس ، ط 1 ، سنة 2010
- (3) صبري حافظ : أعمال بدوة الرواية العربية في نهاية القرن ، رؤى ومسارات ، 2003 ، ص 30
- (4) محمد الجابلي : أبناء السحاب : ص 40
- (5) محمد سيلا . السياسة بالسياسة ، في التشريع السياسي ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص 76
- (6) يميني العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ، ص 50
- (7) حسين بحراوي . بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1990 ، ص 91
- (8) علي حرب . العالم وأمره ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 2002 ، ص 74 .
- (9) علي حرب : م.س. م.س. ص 52 .
- (10) عبد الحميد عفار : الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ، شركة الشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000 ، ص 110

تداخل الأزمنة الشعرية

في مجموعة «ينام على الشجر الأخضر الطير» لمحمد علي شمس الدين

محمد الغزّي / شاعر وجامعي، تونس

سعى، عن وعي عامد، إلى الجمع بينهما جمع تداخل وتشابك. ويتجلى هذا الجمع أقوى ما يتجلى في النصوص التي تداخل فيها الأيقاعان : الإيقاع التقليدي القائم على وحدة القافية والروي والبحر، والإيقاع الحديث كما هو الحال في قصيدة «ولدا وكان الدهر طفلا مدلا» أو قصيدة «دموع الحلاج» لكان الشاعر يريد أن يقول إنّ هناك «شيئا ما» لم يمت في القصيدة «المعمّية» شيئا مازال قادرا على الكلام، على عقد أواصر مع القارئ، على النهوض بأعباء التجربة. هذا الشيء هو الذي يسعى محمد علي شمس الدين إلى اختباره في هذه المجموعة، إلى مساهمته واستنطاقه.

هذا التقسيم (تقسيم قصائد المجموعة إلى زمنين) ليس تقسيما زمنيا محسب، كما يبدو لأوّل وهلة، وإنّما هو تقسيم في أساليب الأداء وطرائق الكتابة وتصريف القول.

زمن القصيدة الحديثة :

فالتأمل في قصائد التفعيلة التي انطلوت عليها هذه المجموعة يلحظ أنها تميّزت ببعض الخصائص التي تجمعها على تباين مناخاتها وتجاربها. وأهمّ هذه الخصائص جنوحها إلى السرد وتوظف طاقاته التخيلية الكبيرة جامعة بذلك بين صيرورة النصّ وكيثونة القصّ جمع توافق وتآلف. ولعلّ أهمّ ما نريد أن نشير إليه أنّ تجربة الشاعر في هذا النمط من

■ قد لا يحتاج القارئ إلى جهد كبير ليدرك أنّ مجموعة الشاعر محمد علي شمس الدين «ينام على الشجر الأخضر الطير» الصادرة حديثا عن مجلة «دبي الثقافية» تنطوي على زمنين شعريين مختلفين هما : زمن القصيدة الحديثة (قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة) وزمن القصيدة التقليدية (أو ذات الإهاب التقليدي) بقوانينها المقررة وقواعدها المقررة. واللافت للانتباه أنّ الشاعر لم يعد إلى الفصل بين هذين الزمنين داخل المجموعة بل

الشعر الذي يسترشد السرد ليست تجربة منجزة يكتبها الشاعر بالإخبار عنها أو الإحالة عليها وإنما هي تجربة في حال إنجاز، تنمو وتتطور داخل القصيدة. . فباستدعاء بعض مقومات السرد مثل الأحداث والشخصيات يتحول هذا النمط من القصائد إلى حركة متطورة تمضي متساندة العناصر إلى نهاية معلومة. ويمكن أن نهيب بقصيدة «المرس» للتمثيل والتدليل.

ففي هذه القصيدة استحضّر الشاعر كلّ عناصر القصّ من إطار مكانيّ: أسبوط، وإطار زمنيّ: الخامس والعشرون في الشهر الأول، وأحداث: ولادة الفتى، مصارحته للخزير البرّي، موت الفتى، ابتئاق الزهر والنخيل من دمه، انبعاثه من جديد.

جلّي أنّ الشاعر قد أدار قصيدته على أسطورة أدونيس واقتفى أثرها في تصوير هذا الإله الجميل في الأحوال الثلاثة: قبل الموت / مواجهة الموت / بعد الموت (البعث) مصوّراً، على طريقة الشعراء التّوزييين، حركة الطبيعة المتجدّية من ذاتها، المتجدّدة من خلال موتها.

من المؤكّد أنّ هذا التّصوّر لفعل الكتابة يجعل القصيدة أفقا مفتوحا على شتى الأجناس الأدبية والألوان الفنية، فيها تتضامّ أشجار من الفنون القصصية والمسرحية وربّما السياسية.

إنّ هاجس البناء والتركيب الذي يسم تجربة الشاعر محمد علي شمس الدين لا يعني أنّ قصيدة شاعر الجنوب قد قطعت كلّ الأواصر التي تشدّها إلى الواقع. . . فالمتعمّن في هذه القصيدة يلحظ أنّها

تنطوي على جدلين اثنين: جدل داخليّ خاصّ بها وجدل خارجيّ مع الواقع الذي صدرت عنه. أمّا جدلها مع نفسها فيتمثّل في الحوار الذي تقيمه مع اللغة، تعيد تجديدها باستمرار. . .

وأما جدلها مع الواقع فيتمثّل في الحوار الذي تمقّده مع الأحداث تشتّرب جوهرها العميق وتتخلّى عمّا عداها. فالشعر، لدى شمس الدّين، ليس تعبيراً عن حقائق الروح فحسب وإنما هو تعبير أيضاً عن حقائق التاريخ. في هذا السياق تعدّدت القصائد التي دارت حول الريح العربيّ الذي جاء بعد الألوان «ربيع» الفقراء/ المنسيّين بقارعة الطرقات/ المهوريين بأحدية الأمراء/ صمالك وعمّال وخلائق أخرى. . . هذا الربيع هو في المقام الأوّل، نعي لأنماط مفروضة من السلطة/ هزيمته/ تهكم السلاحف في البحر. . . / نهضة وهي مقبولة على ظهرها / وأعينها كالزجاج. /

هذه الثورة لا يراها الشاعر «بيضاً أو حمراء أو وردية» وإنما يراها «لون الألوان»... صوتاً ارتفع «في هذا الفجر الموحش... من صحراء الموت».

ثمّ يترجّح على مصيرها فيؤكد أنّ حياة هذه الثورة تكمن في استمرارها فمتى سكنت ماتت: يا حرّية/ يا مهري الشارد/ هبني أن أتبع في البرية/ وقع خطاك/ وقع الحافر/ وهي تخطّ على الأرض العربية/ غارطة أخرى للأفلاك. /

إنّ الشعر سليل الحياة. . هذا ما تقوله قصائد شمس الدين بطرائق شتى، وكون الشعر سليل الحياة فهذا يعني أنّ الشعر

الشعر، ليس شمس الدين، ليس تعبيراً عن حقائق السرد فحسب وإنما هو تعبير أيضاً عن حقائق التاريخ.

يسهم في تحرير هذه الحياة، في نقل العالم من مجال الضرورة إلى مجال الحرية...

هذه الوظيفة المرجعية، كما يستبها النقاد المعاصرون، لا تنفي عن هذا الشعر وظيفته الإنشائية وهي الوظيفة التي تؤمن له أدبيته وتخرجه مخرجا فنيا... بعبارة أخرى نقول إن علاقة هذا الشعر بالواقع ليست علاقة كنائية أي علاقة تجاور وإرداف، وإنما هي علاقة استعارية أي علاقة تفاعل وحوار... النص الكنائي يظل على علاقة وطيدة بالمرجع موصولا به وصل تماس وترباط أما النص الاستعاري فإنه يتفصل عن المرجع ليؤسس كيانه المستقل وهويته الخاصة.

زمن القصيدة ذات الإهاب التقليدي :

تجاور القصيدة الحديثة، في هذه المجموعة، قصيدة ثانية استحضرت مراسم الإنشاد التقليدية وأساليب البيان القديمة.. قصيدة معقودة بالقوافي، جارية على أوزان الخليل.. وأهم هذه الأوزان: السبط والوافر والطويل.

ثمة محاولة من الشاعر لإعادة الاعتبار لهذه القصيدة، لإعادة بعضها من رمادها. فالمسألة تتجاوز، في اعتقادي، التنوع في أساليب الأداء وطرائق الإيقاع إلى ضرب من الاحتفاء بهذه القصيدة التي مازالت تغري الشاعر وتغويه..

لقد قامت الحدائث الشعرية على نقد البنية الإيقاعية التقليدية لسببين يؤلان إلى سبب واحد : السبب الأول : أن هذه البنية بدت للشعراء المعاصرين قرينة التعمل والتكلف والوقوع في الاستكراه... أما السبب الثاني فهو أن هذه البنية بنية جاهزة ، معدة سلفا لا حق للشاعر في تغييرها أو تطويرها أو التصرف فيها... والحال أن الشعر لا يتلقى الإيقاع جاهزا وإنما هو الذي يؤسسه ويبنيه.. هكذا كانت

الحدائث في بعض وجوها موقفا من الإيقاع التقليدي، استدرأكا عليه...

وربما كانت «المضامين الصوفية» هي السبب المباشر في استدعاء البنية الإيقاعية التقليدية. يؤكد ذلك أن كل القصائد «المبدئية» الواردة في هذه المجموعة كانت مقمعة بالمعاني العرفانية، استرذلت من تراثنا الصوفي رموزها وصورها وأقنعتها...

في هذه القصائد تحولت الكتابة إلى ضرب من الاستبصار... إلى محاولة للكشف عن جوهر الأشياء المخفي وراء عدد لا يحصى من الحجب : أبوح بالسّر أم أبقيه مدفونا/ وأفصح الوجد أم أبقيه مدفونا / يا ابن الوجود الذي ما انفك يبده : كنافع الطين يكسو روحه طينا / جمعت من عدم الأشياء قصتها / وكان أمرك فيها الكاف والنون / ..

في هذا السياق الصوفي يستعيد شمس الدين صورة الشاعر الرائي الذي لا تتدلج بين أصابعه حرائق الكتابة الإلهية المشوق للرويا : بأحرف كاللظى زرقاء ترسلها / الأسفيا كنت ترحي أم براكينا / كأنها نار تمشي في أصابعنا / والبرق يلمع (هكذا) لكم في معانيها...

هذا الضرب من الشعر يذكرنا في معجمه ورموزه بالشعر الصوفي القديم وهو الشعر الذي يمتحن بالطبع لا بالفكر ويترك بالانفعال لا بالمعرفة... فالشاعر هنا بات يصيح لنداء الوجود ويتلطف لنداء الغيب أي تحول إلى وسيط بين عالم الغيب وعالم الشهادة : يا راكب الفرس البيضاء خف بنا / واصعد فديتك محمولا ومقتحما / شريت نخيك من راح مقدمة / من عهد آدم لم تهرم ولا هرا/...

هذه هي أهم ملامح قصيدة شمس الدين الجديدة.. بعض هذه الملامح قديم. له أصل في مجاميعه السابقة وبعضها جديد لم تصادفه إلا في هذه المجموعة.

البنية الشكلية ودورها في بناء شعرية قصيدة النثر

في «مجرد رائحة لا غير» لخالد الهذاجي

فتحى النصرى / جامعي، تونس

كي نعدّها كذلك أي قصيدة نثر - أن تكون شعرا أولا أي عملا فنياً. فالعيار الأخير الذي يتحدّد به الشعر بغض النظر عمّا قد بطراً على مفهومه وعلى معايير الشعرية من طور إلى آخر من تحولات هو عيار الفن. فلنكي تكون قصيدة النثر، وهذا ينطبق لأمجاله على القصيدة المنظومة، لابد أن تستجيب لشرائط العمل الفني، ولكن ما هي هذه الشرائط؟

حين أقرأ قصائد «مجرد رائحة لا غير» لخالد الهذاجي وأتساءل عمّا يجعل منها شعراً، مع بقاء أنها كذلك، لا أمالك إلا أن أستحضر مقدّمة ماكس جاكوب الشهيرة التي وضعها سنة 1916 لمجموعة قصائده النثرية *Cornet Le dés à (جامم النرد)*. فقد أولى الشاعر الفرنسي حين رام تحديد ما ياتي الجمالية في قصيدة النثر أهميّة خاصّة إلى البناء الشكلي. إذ القصيدة في نظره مادة مبنية قبل كلّ شيء. فلا اعتداد بحججها أو بما قد يكون فيها من لغى بدعية برفافة أو تفنّن في الصياغة. وإنما الموعول عليه في بناء شعريتها مؤمّان اثنان أطلق عليهما مصطلحي «الأسلوب» *Style* والوضع (1).

أمّا مقصوده من الأسلوب فيتّصل بإرادة الخلق أي بالوعي الفني المنظم. فهو لا يختزله في لغة الكاتب وإنما يصله بكل ما يحقّق وحدة العمل الفني أي بمجمل الوسائل الفنية الموطّقة. ويكون للأثر أسلوب عندما يخلف لدى المتلقي «انطباعاً بالانغلاق». وبهذا يكون «الأسلوب» مرادفاً لمفهوم «الوحدة العضوية». فقصيدته النثر مثلما ستؤكّده الباحثة الفرنسية سوزان برنارد بعد جاكوب بما يشارف الأربعة عقود «تفترض إرادة واعية منظمّة للقصيدة التي ينبغي أن تكون كلّاً عضوياً مستقلاً» (2).

■ كثيراً ما قادتنى قراءة نصوص ممّا ينشر هذه الأيام ويُنسّى إلى قصيدة النثر إلى التساؤل لا عن حقيقة صلتها بالشعر فحسب، بل وايضا عن حقيقة تمثيلها لهذا الجنس الشعري، والأمران واحد لسؤال قصيدة النثر ليس شيئاً آخر غير سؤال الشعر. ولا يعود هذا التساؤل، كما قد يتوهم، إلى شذوذ هذا الجنس من الكتابة في المعايير التي يُحدّدها الشعر في التقاليد الموروثة. ولا يعود أيضاً إلى استعصاء قصيدة النثر على الحدّ. فهما انتقلت من الحدود ومهما علت على الشروط فلا بدّ

وأما «الوضع» فيتعلق بما يثيره الأثر من افعال فتى في المتلقي. ونذكر أنّ الأثر تموضع حسب جاكوب «من الهزة التي تعرضنا عند تلقيه ومن الهامش الذي يحفّ به ومن الجوّ الخاصّ الذي يكتشفه» (3).

ويبدو لي دون مجازفة في القول أو تمحلّ أنّ قصيدة الهداجي الثرية تجمع في نماذجها الناجحة على أقلّ تقدير بين هذين المقيّمين، إذ تتأزّر في بنائها حركة الفكر وإرادة التنظيم وهي تشفّ عن رؤية للوجود وموقف من العالم في الوقت ذاته الذي تتكشف فيه عن بنية شكلية صارمة. وفي هذا الجمع بين بنية منغلقة مصغوفة ودلالة منفتحة يكمن سرّ شعريتها المتموجة.

إنّ الوعي الفنّي المهندس هو الذي يوجّه عملية البناء في قصائد «مجرّد رائحة لا غير»، بل يعلّق الهداجي استراتيجية القصيدة الفنّية بينيتها الشكلية بحيث تسخر كافّة مكوناتها اللغوية والإيقاعية والتحليلية لخدمة البناء الشكلي بل هي تتشكل ضمن سيرورته ووفق مقتضياته. فتصهر بذلك المادّة في الشكل وتنسجم عناصر النصّ وتتناغم مستوياته.

فلا مكان في قصيدة الهداجي للمشتتات أو الزوائد ممّا قد يلاحظ في القصيدة المعاصرة ثرية كلنت أو منظومة من قبيل الحذلقة اللغوية أو الاستطراد الفكري أو التدفّق الانفعالي أو الانسياق الغنائي.

ونجسّم قصيدة «فجوة» وهي تصدّر المجموعة هذا المنحى في البناء.

وهذا نصّها:

لي نافذة في جدار هذا السّيل،

يطلّ منها ضحري،

على هذا الفضاء الأسود.

بعيداً في السّواد، تنمو نقطة بيضاء.

لي نافذة في جدار هذا النّهار،

يطلّ منها ضحري،

على هذا الفضاء الأبيض.

بعيداً في البياض، تنمو نقطة سوداء.

لي نافذة في الجدار.

... لكن أين خيط الضوء الذي سيترقّ كلّ هذا؟! إنّ العنوان «فجوة» ليس مجرد إخبار عن مدار النصّ

وأما هو يفتح على القارئ وجهة في قراءته ويستدرجه إلى مناط الدلالة.

وكثيراً ما تطلّع العناوين في «مجرّد رائحة لا غير» بمثل هذه الوظيفة. فالفتحة هي منطلق النصّ والحاصل من قراءته. إذ بني بحيث يقضي إليها ويكون استدلالاً عليها. فقد تألّف من ثلاث وحدات مطلعها واحد يتكرّر (لي نافذة...).

وتحاكي هذه البنية الثلاثية حركة فكر جدليّ يوجب اتّلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة.

غير أنّ الوعي المتعلّق للعالم يرى التناقض بين المشهدين بل يرى التناقض داخل كلّ منهما (بعيداً في الفجوة، تنمو نقطة بيضاء...) بعيداً في البياض، تنمو نقطة سوداء) ولكنه يدرك في الآن نفسه انعدام الشروط التي تتيح تجاوز النقيضين والتأليف بينهما في وحدة جديدة:

أين خيط الضوء الذي سيرتق كلّ هذا؟

لذا لا ينسخ التوازي التام بين الوجدتين الأولى والثانية، وقد تمخّض بواسطة ضروب من التكرار والجناس والطباق والمقابلة وحتى علامات الترتيم، الاختلاف الظاهر بين المشهدين الليلي والنهاري فحسب وإتّما يلخّ أيضاً على تماثلهما. فلا اختلاف ولا حركة ولا تغير بل ثبوت وسكون. ولذا خلّف المشهدين الاحساس نفسه بالرتابة والضحج.

فالفجوة إذن انتفاء للصيرورة وتوازن كارثيّ بين عالم يموت وآخر لا يولد. ولما كان الوجود على حدّ تعبير برغسون «يتعلّق بالنسبة إلى الكائن الواعي في

أَرَقْتَنِي كَثِيرًا، تِلْكَ الصُّورَةُ

غَيْرِ أُنِي نَمْتُ وَلَمْ أَلْقُ شَيْئًا ذَا قِيَمَةٍ أَكْبَهُهُ

عَمِدَ الشَّاعِرُ فِي بِنَاءِ هَذِهِ الْقَصِيدَةِ إِلَى تَقْنِيَةِ أَشْبَهَ
بِتَقْنِيَةِ الْأَحْجِيَةِ أَوْ اللَّغْزِ إِذْ وَرَدَ مَوْضُوعُ الْخَطِّابِ مِثْلَهُمَا
فِي حَاجَةٍ إِلَى الْحَزَرِ. وَالْإِيهَامُ وَهُوَ ذُو طَبِيعَةٍ تَرْكِيبِيَّةٍ لَمْ
يَرْتَفِعْ إِلَّا فِي الْبَيْتِ قَبْلَ الْآخِرِ.

وَعَمِدَ أَيْضًا إِلَى الْمَفَارِقَةِ وَهِيَ تَعْنِي فِي هَذَا السِّبَاقِ
التَّلَاعُبَ بِدَلَالَاتِ الْأَلْفَاظِ وَإِعْطَاءَهَا أبعادًا غَيْرَ مَتَوَقَّعةً.

فَالنَّصُّ مَخَاتِلٌ يُوَحِّي لِلْهَوَلَةِ الْأُولَى بِمَرَاوِدَةٍ أُنْثَى
لِيَتَبَيَّنَ التَّلَقُّفُ فِي مُؤَلَّفِهِ أَنَّ الْأَمْرَ يَتَعَلَّقُ بِالصُّورَةِ. وَهُوَ
مَا يَعْنِي أَنَّهُ قَدْ قَامَ أَيْضًا عَلَى مِثَابَةِ ضَمْنِيَّةٍ بَيْنَ مَرَاوِدَةِ
الْمَرْأَةِ وَمَعَاوِلَةِ الصُّورَةِ أَوْ الْقَصِيدَةِ إِذْ لَيْسَتِ الصُّورَةُ فِي
نَهَايَةِ الْمَطْلَفِ سِوَى كِتَابَةٍ عَنْ مَعَانَاةِ الْخَلْقِ وَاسْتِعْصَاءِ
الْكِتَابَةِ. فَلَا غُرُوبَ أَنَّ يَخْتَارُ الشَّاعِرُ لِنَصِّهِ مِنَ الْعَنَاوِينِ
”بِيَّاسُ“.

وَقَدْ وَرَدَتْ لَفْظَةُ ”الصُّورَةُ“ فِي مَوْضِعٍ مِنَ النَّصِّ
مَنْحَهَا إِشْعَارًا خِلَافًا. فِيهَا اكْتَمَلَتْ بِنْيَةُ الْفَنِّ وَالِدَلَالِيَّةُ
وَنَجَحَتْ تَرْكِيبُهُ الْإِسْرَاقِيَّةُ.

أَمَّا قَصِيدَةُ ”رَبِيعُ الْجَنُوبِ“ فَقَدْ انْبَسَتْ عَلَى تَوْظِيفِ
تَقْنِيَاتٍ مُغَايِرَةٍ:

لَا ظِلَّ لِي..

مَنْذُ أَنْ نَبْتَثَ لِي أَقْدَامَ،

تَرَكْتُ ظِلِّي يَنَامُ فِي الْمَحْطَّاتِ الْقَدِيمَةِ..

حَيْثُ لَمْ يَصِلْ بَعْدَ الطِّفْلِ الْجَنُوبِيِّ وَصُوتِهِ..

حَافِيَا تَجَبَّتْ رَاحَتُهُ حَمْرًا..

رَاحَتُهُ نَجْمَةٌ جَرَحَتْهَا أَظْفَارُ الْقَمَرِ..

التَّجْمَةُ تَرْحَفُ نَحْوَ رَبِيعٍ مَا..

حَيْثُ لَمْ يَصِلْ بِخُذِّ الطِّفْلِ الْجَنُوبِيِّ وَصُوتِهِ
الْأَحْمَرِ..

نَامَتِ الظُّلَالُ عَلَى عَتَبَاتِ السَّمَاءِ..

التَّغْيِيرُ فَإِنَّ ”الْفَجْوَةَ“ ثَغْرَةٌ فِي الْوُجُودِ وَتَقْصُ فِي الْكَيَانِ
وَشَقَاءَ بِالْوَعْيِ. وَلَعَلَّهُ لَيْسَ مِنْ قِبَلِ الصَّدْفَةِ أَنْ تَلِي
هَذِهِ الْقَصِيدَةَ الْأُولَى قَصِيدَةً ثَانِيَةً يَشِي عَنَاوِنَهَا ”لَا
جَدْوَى أَيْتُهَا الْعَصَافِيرُ“ بِالْإِحْاطِاطِ الَّذِي يَعْانِي مِنْهُ الْكَائِنُ
الْوَاعِي. وَلَعَلَّهُ أَيْضًا لَيْسَ صَدْفَةً أَيْضًا أَنْ تَكُونَ قَصِيدَةُ
”فَجْوَةٌ“ فَاتِحَةً الْمَجْمُوعَةَ فَهِيَ تَنْطَلِقُ عَلَى مَوْقِفٍ مِنَ
الْعَالَمِ يَلْقَى بِظِلَالِهِ عَلَى سَائِرِ الْقَصَائِدِ.

إِنَّ الْبِنَاءَ الشَّكْلِيَّ نَشَاطُفَتِي نَازِمٌ لِبْنِ الْقَصَائِدِ يَتَجَسَّمُ
فِي الْخَطِّةِ الَّتِي يَتَوَخَّاهَا الشَّاعِرُ فِي تَشْكِيلِ الْقَصِيدَةِ
بَحَيْثُ تَنْتَظِمُ مَكُونَاتُهَا وَفَقَ الْمَنْطِقَ الدَّخَالِيَّ الَّذِي تَفْرِضُهُ
الضَّرُورَةُ الْفَنِّيَّةُ. وَعَمَادُ هَذِهِ الْخَطِّةِ أَسَالِيبُ وَتَقْنِيَاتُ
مِنْهَا التَّكَرُّارُ بِضَرْبِهِ وَلَاسِيَّمَا تَكَرُّارُ مَطَالَعِ الْآيَاتِ أَوْ
مَطَالَعِ وَحْدَاتٍ أَكْبَرَ مِنَ الْبَيْتِ، وَمِنْهَا التَّوَازِي وَالْتِمَازُ
وَالْمِثَابَةِ وَالْمُقَابَلَةِ وَالتَّضَادَّ وَالسَّبِيَّةَ وَالْمَفَارِقَةَ وَغَيْرَهَا مِنْ
التَّقْنِيَّاتِ الَّتِي لَمْ يَتَّكِرْهَا الشَّاعِرُ إِذْ تَوَاتَرَ اسْتِخْدَامُهَا
فِي قَصِيدَةِ النَّثْرِ الْمَعَاوِرَةِ. وَلَكِنْ مَزَايَا فَتَّةٌ تَجَلُّ فِي
قُدْرَتِهِ عَلَى تَوْظِيفِهَا فِي تَشْكِيلِ الْقَصِيدَةِ تَوْظِيفًا يَحَقِّقُ
الترابطَ بَيْنَ مَكُونَاتِهَا وَيَجْعَلُ مِنْهَا كَلًّا مُضْمَرًا. وَتَتَوَخَّعُ
هَذِهِ الْأَسَالِيبُ مِنْ قَصِيدَةٍ إِلَى أُخْرَى وَخِيَرَاتُهَا يَتَضَاهَوْنَ
عَدَدَ مِنْهَا فِي بِنَاءِ الْقَصِيدَةِ الْوَاحِدَةِ عَلَى غِرَارٍ مَا يَلَاظُ
فِي هَذَا النَّصِّ وَعَنَاوُهُ ”بِيَّاسُ“:

رَوَاذِتُهَا كَثِيرًا، تِلْكَ اللَّيْلَةُ،

كَانَتْ صَعْبَةُ الْمَنَالِ مِثْلَ مَهْرَةٍ جَامِحةٍ

ضَبَابِيَّةٍ بِشَكْلِ سَاحِرٍ

فَتَحْتُ نَافِذَتِي لِأَرَاهَا بِوَضُوحٍ كَامِلٍ

[النَّافِذَةُ الَّتِي ظَلَّتْ مُضَاعَةً

حَتَّى الثَّالِثَةِ صَبَاحًا

كَانَتْ وَرَامَهَا عَيُونٌ جَمِيلَةٌ بِشَكْلِ قَدَرٍ..]

كَانَتْ صَعْبَةُ الْمَنَالِ مِثْلَ عَصْفُورَةٍ لَمْ تَعْمُدِ الْفَقْصَ

عِنْدَمَا فَتَحْتُ النَّافِذَةَ حَلَقْتُ بِعَمِيدَا.

ضَبَابِيَّةٍ بِشَكْلِ سَاحِرٍ

دائمة أقدام هؤلاء الأطفال

الأطفال الذين خلعوا ظلالهم .

عليدة منها «بياض»، «تناظر»، «نافذة»، «أحلام الغريب»
من علي، تمليدا من النافذة أو الشرفة وهي بمثابة العين
والوعي المتأمل للعالم. وهي أيضا انفتاح على الحقيقة
واستشراف للآتي ووعي بالحركة.

يقول الشاعر في قصيدته «ضباب»:

كنت أرى المشهد بوضوح كامل،

كنت أعرف كل التواب،

لآتي كنت أطل على هذا من أعلى قمة .

لآتي كنت أطل عليهم من شرفة بيتي !!

وهو ما يعني أنّ الرؤية سبيل إلى الرؤيا بما
هي طريقة في النظر إلى الذات والأشياء وتقويم
وموقف .

ولذا فإنّ الحركة الأولى تمهيد للحركة الثانية التي
تتبعها وتبررها فنياً وتضفيها دلالاتاً. فيكتمل بها
البناء الشكلي والدلالي وتبلغ القصيدة ذروتها ويتركز
إشعاعها. وتكتف طاقاتها. وهو ما يعزّز قدرتها على حرّ
الثنائي وحمله على الانفعال الفني والمشاركة العاطفية إذ
في اللحظة التي يتجلّى له فيها منطق القصيدة الجمالي،
تفصح له عن موقف ذات تتساءل وتحتج وتقاوم التهاك
وتدين السقوط ولكنّها أيضا تأسى وتوجهها الحنية
ويديها الإحباط.

وهي في كلّ حالاتها تلك تقدّم نفسها إلى القارئ
بهمس أشدّ وقعا من كلّ صخب وبرهافة تكاد تكون
حياء كأنها "تحمل الوردة التي توتّخ العالم".

ومهما تعدّدت التفتّيات وتباينت فإنّ قصيدة الهذلي
تنهض في بنائها في الغالب الأعمّ على حركتين، حركة
أولى تستغرق معظم القصيدة وتبني على رصد مشهد
أو تقضي ظاهرة أو حالة. مثلما قد تكون مسارا سرديّا
أو وصفيّا، وحركة ثانية ترد وجيزة مكثفة لا تتعدّى إلاّ
في ما ندر حدود البيت أو البيتين وبها تتخلق القصيدة
ويكتمل بناؤها. وإذا كانت الحركة الأولى سيروية
موجّهة، قوامها الرصد والتأمل فإنّ الحركة الثانية موضع
التحوّل وبيت القصيد وبؤرة الدلالة ولحظة التنوير
والإشراق.

في الحركة الأولى يُفسّح المجال في الرؤية التي تتمّ
من وجهة نظر ذات التلفّظ فتواتر أفعال الإدراك من
قبيل قوله:

- يعلّ منها ضجري (بياض)

- مصادفة رأيتك

رأيتك مثل فراشة تحترق (عينك والخنجر)

- أرى ما سيحدث آخر هذا الليل (مجرّد رائحة
لا غير)

- يرصد الخطوات المترددة على عتبات الضوء
(الصيّاد)

والافتات للنظر في مجموعة «مجرّد رائحة لا غير»
أنّ هذا الإدراك كثيرا ما يتمّ مثلما هو الشأن في قصائد

الهوامش والاحالات

1) Max Jacob, Le cornet à dés, Ed. Gallimard, 1967, p. 21-23

2) Suzanne Bernard, Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959, p.14

3) ماكس جاكوب، المصدر نفسه، ص. 22.

الشخصية عتبة النص

«العريف عباس» للشاعر حميد سعيد نموذجاً

سليم النجار / كاتب فلسطين

إلى القول بأن الفن للفن، الفن لابد أن يكون ذا وظيفة عامة، وهذا ما يعمل عليه حميد سعيد في إبداع شعره.

تقديم

هدف القراءة التفاعلية هو التقرب من النص بقصد إغوائه ومن ثم استنطاقه، أي ضبط حركة النص وكيف يتكون على المستوى البثاني والدلالي؟ كيف يتسلسل ذاتاً؟ ولهذا سنتطرق هذه القراءة للتدليل على ذلك من النص ذاته ومن موقع (علاقة الشخصية بالنص وبالعكس)، ولكن قبل معالجة ذلك تطبيقياً لابد من مقارنة نظرية لهذه العلاقة القائمة ما بين الحديث: الشخصية والنص : ماهيتها ووظيفتها ودورها في تشكيل النص الشعري.

إذا كانت الشخصية تبتثق كسؤال من الشاعر، فإن النص يأتي كإجابة مُعتمة له أي أن النص يتسلسل في الشخصية بوصفها ثيمة أساسية، تتبنى من خلالها جسد النص ويتمدد خطياً ورأسياً.

فنكون إزاء علائق وشيجة بين الحدين، فالأول (الشخصية) لا توضع هكذا جزأفاً في أعلى البياض دون دلالة ما. ولكنها تتمتع بأهمية إستراتيجية باتية للثاني (النص). فهو تكتيف دلالي للنص ويؤرة يتنامى من خلالها الأخير، وبكلمة أدق، إذا كانت الشخصية هي (نواة النص المتحركة) فالنص توريق وتمطيط له في مستواه الدلالي وربما الصوري. وإذا كان هذا حال الشخصية مع النص، فإنه مع القارئ - المتلقي يكتب أهمية فائقة للاستنطاق وإنتاج الخطاب.

■ مدخل

الشخصية في شعر حميد سعيد موجهة من (الأنات) إلى (الأخر) بهدف أساس، هو أن يحقق التكامل النفسي - الاجتماعي بين طرفين كانا مختلفين فاصبحا متقاربين.

ولذلك يجب ألا يكون المبدع غامضاً، وإذا افترضنا أن يكون المبدع غامضاً، فلا بد أن يكون ذلك بدرجة معينة تنشط قريحة القارئ وخياله، فالشعر موجه إلى القاعدة العريضة من المجتمع، ولا يمكن أن نعود

العلامة (باب الكلمات) يترتب على ذلك فعل الدخول (ويدخل بخطي ثائر)، الميصر لجراحات الوطن فالفعل هنا ليس لغوياً، بقدر ما هو بصري، وأبدع حميد سعيد في تصوير ذلك:

[فرأى وطناً متقللاً بالمحبة والشمس

قال لأقرانه...]

إن مجد الحياة الجديدة

يومئ لي أن أقوم...]

فقمتم...

رأيتُ بلاداً تدافع عن حُبِّها

وتدافع عني] (3).

يبد أن الفعل الابداعي وهو يحاول المستحيل و/أو عالم الممكن، يصطدم بالسائد الثقافي والاجتماعي، وعليه فلا بد من إحداث خلخلة في بنية السائد الذي يُشهر (ذهنية الخوف) لبسط سيطرته، مما يخلق عائقاً أمام تحقيقات الفعل الشعري وهذا ما يجسده الشاعر حميد في المقاطع الشعرية الآتية:

[السلام على أئمتنا... السلام على نخلنا

وعلى الأمهات الجميلات

والنساء الطيبات

على الفتية الذاهبين إلى حرب

.....

.....

كيف هي الآن - أم البنين -

وكيف هو الحقل... والبنديقة... والسهر المر

.....

.....

إن لصوَصَ الحقول يموتون في الجوع..

والخوف والخجل الطفل

صاروا رجالاً يكونون..

يلهب أولادهم في الصباحات نحو مدارسهم..

فهو العتبة التي تسلل منها القارئ إلى كتور النص وأسراره - أقصد لذاته الباذخة- فالشخصية تقوم بوظيفتين في آن واحد: نواة لتوليد النص ومدخل لتكثيف الشفيرة اللغوية للنص. وعليه فالشخصية إذن، هي مرجع تتضمن بداخلها العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول الشاعر أن يثبث فيه قصده برمت، أي أنه النواة المتحركة التي خاط الشاعر عليها نسج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة، فهي تأتي كتناول يجب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة للتأويل. فهو قوة لتنظيم النص (قوة كامنة) والانطلاق في فضاء البياض وقوة التدمير وانتهاك وغداح النية في انغلاقها على ذاتها.

وهذا حسب بارت (هو شأن النص، إنه لا يمكن أن يكون ذاته في اختلافه) (1).

الشخصية كمرجع :

إن الإحالة النصية إلى الشخصية (كمراجع) كتقطة انطلاق طبيعية لتوليد النص قيمة تهيمن على المكون الابداعي للنص وتجعل الأخير علماً ومحالاً إشياً بالشخصية مما يقوّي من الغرض الذي انطلق منه الشاعر حميد سعيد وهو تناسل النص من الشخصية، وهكذا نقرأ في مفتتح قصيدة (العريف عبد العباس):

[في طفولته... دفع الشرّ عن حقلٍ والده

وتعلم أن يقنص الطيرَ

ثم تعلم كيف يُزاحم ذئباً

فإن أمسك يده بالحجارة

أيقن أقرانه... أن شرّاً يحين بهم ..] (2)

في هذا الإطار يمكن وصف تدرجات النص بدءاً من مسار الفاعل والبحث عن موضوعه (الشخصية) حيث يبدأ النص بالجملة - المتعلق (يفتح باب الكلمات). وبالفعل هنا يفترض قائلنا:

[الحياة + حركة + ناطق + مبدع] كسمة افترضتها

رحل الجوى!! (4)

بل اتّسمت بكلّ الفزات، النجاحات والإخفاقات،
والتخطيطات التي عاشها المشروع الرومانسي للشاعر
حميد، حين توجع، ونظم بوجه:

[علّمتنا الحرب ..

أنّ بني العمومة باتعوك

وعلمتنا .. أن نقاتل دونهم

يا جارة الدم والدمار ..

أراك متعبة .. أناؤم على يديك

وفي قميصي من غبار البصرة .. استحققتك

وهي تقاتل الأعداء

بينكما دم وبويب ..

بينكما الخليج وطفلة قتلوا هواها (6)

وبما أن الشخصية كونه غير محلية، فإن التوظيف
والتصنيف بها، لا يكون ولن يكون إلا رهن إشارة مبدع
متمكن .. كالشاعر حميد سعيد.

لقد كان وما زال (حميد سعيد)، وهو ينجز مثل
هذه الشخصيات، يؤسس لجنس أدبي يقول الواقع
فيما لا يحب الخيالي، حيث إن قراءة نص حميد
سعيد لا تقود (متممة) تذوقية ليس غير، وإنما تنفّية
وعلمية .. فالنص يقول الأسطورة، الخير، الأدب
يراهن على التاريخ، علماً بأن أية كتابة تنظّل في عمقها
تاريخية خالصة .. فما يقرأ بمثابة نص، وليس قصة كما
المتداول والمعروف .. نص يمنع من الواقع ليمزجه
بالخيال دون الإحساس بعنف هذا الخيال وقوته ..

هذه العناصر الإحالية تتمتع بقيمة استبدالية أي
تتيح إمكانية استبدالها بالعنصر الإشاري (الكلمة) الذي
تشير إليه: (يفتح باب الكلمات = يفتح الشاعر باب
الكلمات. إذا أضفنا إلى ذلك توقّر النص على عناصر
إشارية (مفردات) محدّدة وتنطوي على عناصر إحالية
(البنددية، المصوص) أدركنا أهمية الشخصية في إنتاج
النص الشعري.

إنّ ميدان الروح الرومانية للشخصية، هو الفن،
الميدان الجمالي للشعر، الإبداع كتلّذ ذاتي بالمفارقة
الخاصة، التي ترفض كل شكل ومعيّاره مستند إلى
التراس والمثانة، كما ترفض المحتوى الواضح للشعر.
هنا بالذات، أي في حين هذا العمق الجمالي المغلّز،
تكن سرّيتها، انتمائها المضيء، وجهها المتكاملان/
المتناقضان: كنزوع جمالي، وكإبداع شعري، أبدعه
الشاعر حميد سعيد، حين نظم هذه الشخصية قائلاً:

[أحاول أن أجيء إليك قبل رحيل أحلامي

وقبل تفرّق الشمار من أهلي وأصحابي

وأعرف أن خلف الظهر روم ..

ثم روم ..

ثم روم .. (5).

إنّ العلاقة المشار إليها في الشخصية، ليست قارة
إذاً، ولا متبلورة منذ البداية كأطروحة أو كفرضية،

الهوامش والإحالات

- (1) من الأثر الأدبي إلى النص / رولان بارت: العكر الثقافي العربي. بيروت ط1 / 1992، ص 132.
- (2) حميد سعيد - الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار الضال - دار صادر بيروت، 2002، ص 7.
- (3) مصدر سبق ذكره ص 857.
- (4) مصدر سبق ذكره ص 958.
- (5) مصدر سبق ذكره ص 21.
- (6) مصدر سبق ذكره ص 22.

الحركة الشعرية الجديدة

رافد من روافد الشعرية العربية الحديثة

عبد الفتاح بن حقودة / كاتب ، تونس

سأحدث عن مرحلتين في الشعر التونسي، تعتبران حسب رأيي أساسيتين في تحديد مستقبل هذا الفن الحاضر. الأولى تتعلق بالتسعينات باعتبارها لحظة الفجار على مستوى الكمّ والتجريب، إضافة إلى سيطرة هاجس قتل الأب وما رافقها من نصّح للأب وإغراق في البحث عن الذات، حتى أن بعض النقاد أطلق على مرحلة التسعينات أنها مرحلة «النار التي تندفأ بها جميع النصوص فالجوه شتّى والمرأة واحدة» ورغم رجاحة هذا الرأي في أكثر من موضع فهو لا يبع من القول بأن بعض الأصوات الشعرية أفلتت من هذا السجن بحثاً عن الفردة والتميز.

ومن بين الأصوات الشعرية المتميزة في التسعينات أذكر يوسف خديم الله ميلاد فائزة ورّضا العبيدي ومجدي بن عيسى ونصر سامي والهادي الدبائي وآمال موسى والطّيب شلي وتحي قمرى وعبد الواحد السويح وعادل المعري وعادل جرّاد ومحمد جلاصية.

لا يقرأ الشعر داخل سياج التجبيل ولكن لضرورة منهجية تطلب الأمر رصد بعض الظواهر الجامعة بين نصوص هؤلاء. ورغم ما يثيره الشعر التونسي من إشكاليات كثيرة فإنه متحرك وديناميكي، حيث تفاجئك الأصوات الجادة في كل عشرينيّة. ومن هنا ارتأيت أن أنبه إلى خطورة العشرية الأخيرة من جهة كونها قدمت لنا أصواتا جادة يسكنها هاجس التجريب وروح المغامرة في بحث واضح عن تخريب استراتيجيات القراءة وآفاق التنبّل.

■ إن قاعدتي الذهبية التي أدركتها شاعرا بعد هذه السنوات هي أن تحترف فنّ الصمت والإنصات إلى الأشياء وإن تتكلم بالقل عدد ممكن من الكلمات. إن تباعد عن الصراخ والضجيج داخل النص وخارجه. ومن خلال معاشرتي للنصوص الشعرية التونسية تبين لي أن أكثر الأصوات الشعرية رسوخا في التجربة نصا ورؤية هي تلك التي اختارت العمل في هدوء الهدوء بعيدا عن الافتعال والتكلف، واختارت الحفر في النص تركيبا وإيقاعات وصورة وأساليب وأدوات.

ويمكن رصد تغيرات كثيرة متت الشك
والبناء والمُتَعَمِّم والمضامين والرؤى.

واستنادا إلى قراء متعمقة لهذه النصوص
نعمل هذه الخصوصيات في عناصر كبرى :

I التجاوز الواضح للإشكاليات التسمية
والانتصار للشعرية مبحثا.

II تنوع الرؤى تأثيرا بما وصلت إليه
الشعرية العربية الحديثة في سياق التجربة
الشعرية في العالم.

III الوعي بقيمة الشرد والتفاصيل في
الشعر.

IV الاشتغال على المكان انطلاقا من
الوعي بأن المحلي مفتوح على الكوني.

I تجاوز إشكالية التسمية:

تجاوز الشعراء التونسيون الجدل إشكاليات
التسمية وانكفؤوا على نصوصهم مشتغلين
في ثنائياها بحثا عن الحرائق والموالين
الإدهاش والطفولة. فتخلّى أغلبهم عن
كتابة قصيدة العمود لأنها لم تعد تستجيب
لهواجسهم ورؤاهم. وانخرطوا في شكلين
أساسيين هما قصيدة التفعيلة وقصيدة الشر،
وعيا منهم بأنهم سيذهبون بالقصيدة إلى
أقصاها في محاولة لاستعادة أسئلة الشعر
الحقيقية خارج أحيال التسمية. مع أن
بعضهم لم يتقن بشكل واحد فمزج بينهما
بحثا عن الشعر، وثمة من عانى إلى حد
ما من بعض إكراهات الوزن فتجاوز اللغة
ولكنه مأخوذ نهاية بأسئلة الشعر.

اختار الشعراء، صابر العيسى ووزار
الحميدي وفريد سبيداتي ومحمد الناصر
المولهي قصيدة التفعيلة في دراية كاملة

بالشكل وأساليبه وتجربته رغم بعض
التجاوزات في اللغة. واختار شعراء
آخرون مثل زياد عبد القادر قصيدة التفعيلة
وقصيدة الشر في بعض مظاهرها لكن
بشروط التفعيلة وجزّب قصيدة الشر
في نصوص أخرى. ولعلّي أطلق على
منجزه «كسر الشعر بالشر» وكسر الشر
بالشعر». في حين اختار سفيان رجب
التجريب في الشكلين قصيدة التفعيلة
وقصيدة الشر.

وثمة شعراء آخرون اختاروا قصيدة الشر
مثل صلاح بن عباد وخالد الهذاجي وجميل
عمامي والسيد التوي وصبري الرحبوني
ومحمد العربي وعبد العزيز الهاشمي وأشرف
الفرقي ولويد تليلي وأمامه الزاير، التي أرى
أن قصائدها شروط قصيدة الشر رغم تجريبها
قصيدة التفعيلة في نصوص ما. وأور اليزيدي
الذي حفر في النص الموسوم بقصيدة الشر
أساليب حديثة رغم تجريبه بقصيدة التفعيلة
في بداياته.

إن هذه الأصوات الجديدة في وحدتها
وتجانسها تجاوزت قلق التسمية فيما هي تبحث
عن الشعر، على أن توضح السبل لكل شاعر
في أن يختار شكلا يتناغم ورؤاه في السنوات
المقبلة بعد نضج أو اختار الرؤى.

II تنوع الرؤى والانخراط في الحداد عربيا وكونيا:

إن الانخراط في الحداد الشعرية يبدو
جليا وظاهرا في النصوص.

فهي نصوص مبنية على الرّفْض مسكونة
بالتمرد بحثا عن هاجس المغايرة. «فالشراب
- لدى أنور اليزيدي - له مقدار صقر وصوت

رغم ما يثوره
الشعر التونسي من
إشكاليات كثيرة
فإنه متمرك
وديناميكي، حيث
تفاجئك الأصوات
البادة في كل
عشيرة.

مع أن الانكفاء على السرد يختلف من شاعر إلى آخر فيكون السرد مقصوداً لذاته تحتمه القصيدة متخذة الحكيم طريقاً إلى بناء القصيدة مثل سفيان رجب. في حين أن تقنية الاسترجاع والعودة إلى ينباع الطفولة تطلبت السرد تقنية مثلما يتجلى لدى جميل عمامي في قصيدة طفولة «وأنا أقف على حافة الثلاثين، فكرت بالقرويات وهنّ يسفن صوف الخراف فجرا على حافة التبع، وأمي التي تعطرت بروائحة الخبز الساخن. وبرشوات جدتي لي يوم الأحد حين أجلب لها جرة ماء من الحقل المجاور لمزنا».

أما السرد لدى خالد الهذاجي فتطلبه الفكرة البانية للنص ففي قصيدة «ريح الهوامش» يكون السرد كشفاً لحالة انتظار أو قلق أو عزلة «لا أحد يطرق بابي، صبيحة الأحد، لا أحد يمر بذاكرتي، لا أحد يمر بي... سوى الجرة العجوز في نفقده اليأس لأواني الطبخ. كان يتوقف ليصر لي شراً، رغم أنني تجاهلت طيلة الليل قصمه لأواني البثرة» وينسحب الأمر على قصيدته «السريّة» حين كنت نائماً» وغيرها في كتابه «مجردة راحة» لا يخطئ.

ومن نفس «الجلدة» يحاول صابر العبيسي اتخاذ تقنية السرد تجربة عبور ليجمع النص مفتوحاً على ذرى درامية تؤسّط الواقع.

«الجلدة كالتخلة في الثلّة أقصى القرية.

عمكة موالا من قرنيه

صاحت باليأس منذ طفولته...

لا تبصق على الأرض يا ولدي

إنّها وجهك»

إنّ القصيدة لدى صابر العبيسي نوع من الدراما والواقع أكثر كثافة من الحلم نفسه حيث يكون الواقع أسطورة والأمكنة فضاء لها. أما العودة إلى الطفولة والمكنة لدى راز الحميدي فقد جعلت السرد خادماً مطيعاً للشعر «عند البطومة (نوع من الأشجار) تلك الشجرة،

غراب» (قصيدة شيخ بشاب سراب) و«السماء بلون البدايات مرفوعة دون أعمدة». في حين يعلن زياد عيد القادر أنه «لن يفرح حتى يتجلى الأمر... يتيم الدرب فيمر كفه في الماء. بل يلعب الأمر بصابر العبيسي إلى حد أن «حروف الجذر أشهى من نبيذ الأرض فوق شفتي الحبيبة أو العشوقة».

ويتجلى هذا التمرد في اللعب الطفولي لدى نزار الحميدي «صنعتنا نواعيرنا من معليات الحليب وركعتنا بها في مهبط الريح». (قصيدة لعبة).

ويأتي الانخراط في الحداثة لدى أمارة الزاير من جهة البحث بالتفاصيل فهي تعيد اكتشاف المعادي والمهمل لكن بنية التأمر على الواقع لأنه أكثر الأشياء التي تتأمر علينا: «قضت قماشة وستنتها البارحة... قضت قماشة أخرى وستنتها غدا».

(III) السرد والتفاصيل:

استطاعت الأصوات الشعرية الجديدة أن تمنح في السرد وأن تبيث بالتفاصيل داخل النصّ فيقدّر الممتن عن إمكانات جبارة في هذا المنحى مع الوعي بالحفاظ على هوية النصّ الشعري في تقاطعه مع «اليس منه». لقد طوّعوا إمكانات الثرّ وجمالياته المختلفة لخدمة النصّ الشعري. ففي قصيدة «أرض الكتب» لسفيان رجب طاقة سردية خدمت النصّ الشعري:

«وفي حياتي...

فتحت كتباً صفراء تبّلّها حيرتي

وأغلقت كتباً صفراء تحرقها معرفتي

ولم يأت عابر السبيل

الذي انتظرته عمراً كاملاً.

والحقيقة أنني كنت أجتهد في إغصاب مخيلتي

بالزيف والكذب

حتى لا يأتي...»

انتظر،

هذه أشياءك أردنا عليك

فكلّ التفاصيل جاءت تقريبا لخدمة المعنى
والدلالة التي هي الرّفص والتّمرد...
والسرد المبطن لم يكن مقصودا للذات.

إن عتف التجريب وفرادته بناء ورؤية
وتقنية يتجلى في قصيدة «أول اختبار
للظل» لأنور الزبيدي (تسألني طفلة
صغيرة أرحمها ظلها وهي تجزّيه على
الحائط بيديها.

- ما هذا الشيء؟

- قلت هو ذلك... إلى آخر
القصيدة.

تقنية الحيوان في الطاغية... كل ذلك
لخدمة العمل البدائي للإدهاش والتخييل
النأني من التركيب والإيقاع الذي فتح
لنفسه إمكانات أخرى.
(IV) المكان أو شهوة المتخيل:

للمكان سطوة
في الشعر
التونسي الحديث،
ويتجلى في
نصوص الشعراء.
الجدد أكثر وعيا
وحضورا وانتباها
وتفطنا.

للمكان سطوة في الشعر التونسي
الحديث، ويتجلى في نصوص الشعراء
الجدد أكثر وعيا وحضورا وانتباها وتفطنا.
لقد كفّ شعراؤنا الجدد عن اعتبار المكان
سلبا ودمارا خلافا لتجارب كثيرة همّشت
المكان وسلبيته حرّيته باعتباره فضاء لسبولة
الحياة أو «عُشا للآفة وأحلام البقطة» على
حدّ عبارة غاستون باشلار...

يحضر المكان - مثل السرد والتفاصيل -
لدى صابر العبيسي خدمة لدرامية القصيدة
دوما: «والجدار الأخير جدار المحطة

غابة لوز

حيث النسوة يتركن الله ويعقدن خيوطا في
الأغصان، يوقدن شموعا، يلقين نقودا في
قلب الأشجار... عند الشجرة التقط القطع
التفدية، ألقها في جيبتي ويكتم قميصي
أسمع سيل مخاط يتأرجح من أرنبة الأنف
وأحك بعنف رأسي، لم أتعرف بعد على
الشامبو...» (من قصيدة شمس مغيلة).

جرتب أغلب الشعراء تقنية السرد المتلبسة
بالتفاصيل، لكن أمامة الزاير أغرقت أكثر من
غيرها في غسلنا بمطر التفاصيل على حساب
السرد، ولكن تلك التفاصيل في تناغم كبير
مع دلالات القصائد حيث نقرأ النتائج:
الغثيان، الفلق، الهستيريا، الهاشمة،
الرّفص، التّمرد، الشقاء الطفولي، تعرية
الواقع حيث «الغياب يلمح وجهه بكل البودرة
وماكياج السهرات الزخرفة المبعثر عمدا على
الكومودينو... للريح تصفر في الشوارع ذبا
بلهث خلف أقدامنا الصغيرة... لفضائلك
تصنّد أحلامنا، لرصاص البوليس مثل عاتلة
تنصب فخاخا... من قصيدة (واحد.
إثنان... ثلاثة)

«عدسات لاصقة،
شعر أصفر مستعار
مودة للتجميل
عطر خليجيّ فاجر
ثوب مكويّ حدّ الضجر
كلمات لَبَقَة تستعبر رموشها من حقل
طُفيليّ

وطُحلب لإثقان حروب كتم الأنفاس
أطفار مطلّية جيدا
واقنعة كثيرة تلائم كلّ الولايم
عفوا، سيدي

بقطعة لحم رسمتك فيه»

أو هو خلق لأسطورة جديدة:

(البحر قبلك

كان مربوطا كعصفور إلى قلمي

بخيوط واهن

البحر منذ رآك عارية جُنّ وفرّ من اسطبله الحجريّ

فأغرق قريتي

البحر نور هائج يعدو ورائي باكيا...

البحر... هذا البحر يسأل عنك

منذ رآك

(يسأل كيف يصبح امرأة

والمكان استعادة طفولات منسّبة لدى جميل عمامي

فكرت بخوف أختي الصغيرة،

من نباح كلاب «المالوسي» ليلا،

في صياح ديك «الدّوّار» دفعة واحدة تيل أدلّال النمل
بلمحظات...

فكرت بكلّ هذا وأنا أقف وحيدا في الشرفة

بينما كان ليل «باب سعدون»

ينثر فوق حنّة هائلة من نجومه الفضيّة).

فالمكان لدى جميل عمامي جدار شعري ضدّ المدينة

أو هو ملاذ، فمحاولة استنهاضه هي محاولة للإيقاظ
على الحلم إمكانا جديرا بالحياة مجددا.

والمكان لدى نزار الحميدي مصالحة مع الذات وترميم

لها :

«مُسْتَلَقِّي عند الشجرة

بين الزّهر والشّيح وقرن الجدي

كان يشمّ الأرض ويمضغ ليانا

ييصق عند الشّجرة... ويبول...»

«أمسّط أشجار البطّوم الرّابض عند التّلة

أنلّع بالنّار

ويخور النسوة...»

ولا يحضر المكان لدى أنور اليزيدي إلا في حمى

البحث عن شيء آخر يقسّر به عالما لا يحتاج إلى فهم
أو تفسير بل إلى تأويل وإعادة قراءة...

(وتحت شجيرة توت نامت ذاكرتي

أغلقت النّافذة، الأبواب،

وأطفأت المصباح

طردت بقايا الظّلمة والأصوات

كنست الدّفء بديّة ريّة بيت

لم أترك في الغرفة رائحة أو طعما

لم أترك شكلا أو لونا

حقّق البرد قطعت أصابعه

من أين يجيّ الذّمع إذن؟)

فرمى القصيدة لم يكن البحث في المكان بل من
خلاله نكون بصدد أسئلة أخرى تتعلق بالحقائق الغامضة
على حدّ عبارة غاستون باشلار. ونفس الأمر ينسحب
على قصيدة «سَيّلان» لأنور اليزيدي.

ولا يحضر المكان إلّا خدمة للشعريّ في احتمالاته
وإمكاناته التي يقرأ بها العالم، ففي قصيدة زياد عبد
القادر «الريح الرخوة تشدّ» الغرفة تختصّ (الباب
المشرّع للغيم، مصاريع النّافذة، طاولة الإيلتر، صفّ
الكتب المشري حديثا، بعض دراسات في علم النفس
وفي الفلسفة، مسوّدات قصائد لم أكملها، وروايات لم
يطلبها أحد غيري) وكذا للرّاءة المهجورة تختصّ : كأنّ
غزالا مذعورا سيّط من البلور ليبي عشه في الركن!).

هنا يحضر المكان خدمة للفكرة الباشلاردية الغامضة

على نظرية المكان / العُش، حيث يكون العش بيتا للكائن وَرَحِمًا طفوليًا ضاريا في البدء.

فمن خلال المكان تفتح أسرار النص في حبكة درامية عالية نذكرنا بتجربة شعرية عربية حديثة مثل تجربة سعدي يوسف الذي نراه أكثر الشعراء العرب اشتغالا على المكان والسرد والتفاصيل حيث التجريب التواصل، مما خلق لدى شعرنا آفاقا جديدة لكن بخصوصياتنا نحن، مما يعطي مذاقا جديدا للشعر العربي.

ويتجلى نجاح آخر من نجاحات القصائد التي اشتغلت على المكان وطوّعته خدمة الرؤية الجديدة التي تجعل المكان طريقا وليس نداء مثل قصيدة «رسالة السجين الى أمه» لخالد الهداجي، «الغرفة الشاغرة»

غرفتي في بيتنا العتيق
سيلا فراغها بكأوك
أعرف أن صوري القديمة
وأنت تنفضين الغبار عنها
ستخبرك آتي كنت أنفض الغبار عنها
ستخبرك آتي كنت أنفض الغبار عن
الضوء
الذي ستدفعين ثمنه غاليا.

ويحضر المكان متلاشيا في التفاصيل حيث يكون النص متعشرا بالتفاصيل الأكثر إدهاشا، وهذه الكامييرا عبارة عن «عين الصقر» في الرواية الأمريكية على حدّ عبارة سعدي يوسف... ففي قصائد أمانة الزاير مطر من التفاصيل، فالمكان هامش والتفاصيل بؤرة ومركز (جدران،

طواحين، عكاز، سور الحديقة، ألغام، أصابع الدنيمات، الملح، الطريق، البودرة، ماكياج، كومودينو، كمنجات، صوت «ليز فيزي» الرّيح، الشّوارع، ماثراك، فخاخ، دم، خبز، مشانق، فراخ، جبّانة، قماشة، لسان، حبل الشّرة، أزهار الشّرفة، رجل مُقيّد، كعب حذاء، حبال، مقهى، رغوة، فنجان، قط، ضوضاء، سكارى، نهج مرسيليا، مقهى الكون، معطف، أسنان متأكلة، بطن، المنيع، قفازات، مشط شعر، حذاء متقوب... الخ.

إن حضور التفاصيل بدقّة يجعلنا لا نغفل عن إعادة ترتيب هذه التفاصيل لأنها تشبه أمكنة ما في ذاكرتنا البصرية والحيوية. وبالتالي لا يمكن إغفال المكان فهو حاضر في طبقة ثانية وجوبا لدى أمانة الزاير خاصة.

لقد ملّحنا المكان طعنا خاصا للقصائد التونسية، وغرفنا في بطن التفاصيل الصغيرة. فقد وفّرت لنا التصووص الجديدة لذة في القراءة وإمكانات هائلة للتأويل والبحث في المعاني والدلالات الحافّة.

مما يجعلنا نقول بخصوصيّة الشّعر التونسي المعاصر وفرادته وتميّزه في أكثر من مكان. وستخصّص بحثا آخر يهتم باللغة وطرائق تشكيل الصّور الشعريّة والزّويّة الجديدة للإيقاع في الشّعر فتا خاصا بل غريزيا لدى الشعراء المعاصرين في بلادنا. فنصوص هؤلاء وضعت مباشرة أمام الهاوية والحظ لأنها عصية صعبة المراس مستقبليّة تعصف بالأشياء الجاهزة سلفا. الشّعراء الجدد ليسوا ينتمى إنهم أكثر من أب في المستقبل.

من خلال المكان
تفتح أسرار النص
في حبكة درامية
عالية تذكرنا
بتجربة شعرية
عربية حديثة
مثل تجربة
سعدي يوسف.

جميل عصامي:

طفولة

حانة خشبية تطل على ليل البحر المتوسط

يقبع الشاعر وحيدا في عزلة

يكرع كويًا من البيرة المكفهرة.

هو الآن مترع بالذكريات

ذكرى رفاقه الصاخيين

يلوح بنظراته بعيدا عن فضول الحواء

يضج الحان الخشبي بإيقاع خلّاته البعدين

يشاركهم نخبهم رافعا كويه نخب أكوابهم

فلا تعانق غير الغياب.

غير عابئ بالمسافة يطلب لهم مزيدًا من الفواير

الباردة مكتفيا بمداخلة رؤوس أصابعه

لحشب الطاولة اللزج المشبع بزبد البيرة

مراتٍ ومراتٍ ...

دون أن يتغفن إلى غفوة أصابعه

على طفولة الشجرة.

عبد العزيز الهاشمي:

هذيان

الحروف المتأكسدة في رثيك

الجدران التي تنهوى خلفك

الليل الذي يعلن السواد أمامك

ما تبقى من ثرثرتها في كأسك

باب الغرفة الفارغة الذي يسخر منك

أغنيها القصيرة

صدى الصوت

طين الصمت في رأسك

كلّ المجاز الذي يفرق في عقلك

أما العنكبوت الزاكن في زاوية من غرفتك

فلن يذرف دمعة واحدة.

الوقت أضاع عقارب ساعته فتثبّت على جدار،

خالك زمتا فأرجحك

لا تكثر بذلك

أنتما تترافقان على أنشودة العبد.

في بياض الشيء يتكرّر الصوت،

في سواد الشيء يتكرّر الصمت،

أما الظل فقد أضاع صاحبه ما بين البياض والسواد!

خالد الهداجي:

حين كنت نالما ...

مثل طريقٍ لا نهاية لها،

حتى لا يطل البصر سوى السراب،

مثل ضوء ساطع حتى لا تلمح سوى الظلام،

مثل شمس حارقة في العراء...

مثل ليل شتويّ في مدينة مقفرة،

حتى لا ترى سوى خيالات باهتة،

مثل ستائر سوداء ونوافذ مطفأة،

مثل ذكريات قائمة،

مثل ذاكرة جوفاء،

مثل راتحة كربهة،

مثل خيانات صغيرة،

مثل شياطين ملعونة ترقص بجنون،

مثل أشباح عارية تخرج من الخزانة،

لا خيط يدلُّ عليك. لا بنتٌ ولا ولدٌ. لا خالٌ ولا عمٌ،

لا أمٌ ولا شُبهةٌ إنس.

من أنتِ إذن؟

من سيصدقُ أنك لم تُولد؟

أنتِ كما أنتِ، أحطتِ سرِّكَ بالأشواكِ وأوقدتِ فتيلك،

لم يُوقد.

النائمُ وحدهُ ظلٌّ ينمغم في غرفته:

من سيجيئك في العاصفة؟

من سيدقُّ عليك البابَ، يمزِّغ وجهه في تربتك ويدسُّ هدية عيد تحت مخدتك؟

العالمُ قاسٍ وغريبٌ!

اللَّيلةُ تترجُّ أجراماً وتقامُ الصلواتُ لولدك،

لكيلا تملأَ الحُلمُ وحيداً

(لا ست ولا ولد).

غريبٌ هذا العالمُ حقاً:

لو أنَّ صديقة ليلٍ أو جارة حيٍّ طرقت بابك في العاصفة

لاكتشفت أنَّ ابن الله ينأى على مقربة.

من طرق الباب؟

لا أحد.

بمن يحتفلون إذن؟

صلاح بن عيسا:

جرح تحت القلادة

يا أيتها القلادة لا تبرئي / هو الضوءُ كاذبٌ / كلُّ ما على عُتق امرأةٍ / كصخب الحانة كاذبٌ

مثل قطٍّ أسود يخرج من الجدار،

شيءٌ ما مثل كل هذا انتابني في تلك القيلولة،

المقرب الأسود الذي كان يدبُّ فوق جسدي النائم،

كان مقتولا بفردة حذاءٍ أمي !

محمد العربي:

لا أحد سيهتم بأمرك

لا أحد يهتم بأمر الكلاب التي أطلقت عليها رصاصة الرحمة

لا أحد يهتم بأمر قاتلها . . .

(أنت أيضا) لم يعد يهمك الأمر كثيرا . .

فأنتِ كلب آخر قد يطلقون النار عليه في كل لحظة

أو ربما تصيبه سيارة مجنونة في طريق مجهول

أنتِ كلب آخر . . .

لا بيت له غير الشوارع يسكنها

لا عمل له غير التفوط والنباح

نهايتك ستكون مثل كل الكلاب في هضم المدينة

جيفة في مزبلة في شارع قذر . .

ولا أحد سيهتم بأمرك . . .

زياد عبد القادر:

النائم وحده ليلة الميلاد

مُزنة ليلٍ هطلت فوق سطوح الحي.

بجمعٍ من ورقٍ عُلق في الساحاتِ. بالوناتٌ وثرياتٌ

في غرف الأولاد.

أزواجُ المحترماتِ احتملوا شجر الميلادِ وعادوا

ثمليين.

لثلاثين من السنواتِ وأنتِ تراقبِ هذا المشهد:

في الزكن أناجيلك ملقاة وعصاك المسروقة من سوق

الحُرْدِ المستوردة.

النائم وحده قلبُ اليوم العائلة:

أصاصة الزاير:

دريج إلى أنامل «سلفادور دالي»

الايقاع الاسباني يخفق في الشّاشة.

أصابعٌ متشابكة ترفض في غابات الثلج.

الأصابع التي تنظلي عليها حيلة الايقاع تطلّ خلف
شراشف غيمة سماوية

وتوغل في رقصة شبق.

راقصان يلهجان بتراتيل النساء

اللوّاتي أرخين على صدورهنّ حبات الزّمل والصدف
الابيض

مثل أيادي الله البيضاء تماماً . .

راقصان يكسان البحر بأصابع «سلفادور دالي»

مثل منارة لا تخطئ اتجاهاتها إلّا في لحظة مارقة . .

راقصان يستدرجان الضوء المتعالي

ويصنعان كميلاً لوتيا في حديقة الايقاع الخلفية .

الراقصان يرتان الدّرج إلى أنامل «سلفادور دالي»

ويسرقان من خطوطها أياد بيضاء .

أنور اليزيدي :

رسالة متغلّدة بالذهن

اصمت كي لا تصيح الفكرة كذبة .

الآن ، وقد تكلمت ، فقد صدّقتها .

سرعان ما ستصمت فتؤمن بها .

تتكلم ثانية ، تتكلم . . .

كلمة حذو الكلمة ،

كلمة فوق الكلمة ،

صار لفكرتك بنيان مرصوص .

لو أنك صمت قليلا لكان لغفرتك شرفة .

يا جرحا تحت القلادة ويا كل الماء على الرّقبة/ من
خان من الشّحب الشّاحبة فوق كتفي؟

من خان حتّى يبرد المكان مثل طير لم يهاجر؟

أحاول تسوية صورة حائطية في الرّوح ، من خان؟

يا قلادة مرّية فوق الجرح على عنقها ، من خان؟/
من خان من ثمل الظلمة السّائر؟/ من الصّراصرير المتعجّبة

لقر يومض؟/ من السّرد الحاجب للمستقبل؟

من خان؟/ من كلّ الجزئيات في فراشي الشّتوي /
أظنّ هنا أو هناك في الصّدى :

«من خان»/ في الصّور عيني ولم أفهم يريقك
يا قلادة/ أ جرح على الرّقبة هو أم ابتسامة على
فقرها؟

يا كلّ الماء/ يا أغنياتها الراسخة في الخشب/ يا كلّ
امرأة أمرّ إلى فكرة تؤثنتها/ من خان القصائد التي لم
أكتب؟/ من خانها فلا تأتي في زحام الماء/ القصائد
التي أكتب/ من خانها في ضوء قلادة لا يُكتب؟

محمد الناصر الموالي :

هباء

سيشتدّ الحرّ

عليك أن تعرك رتيك

عليك أن تحتاج إلى قلب

ياخذ شكل مروحة

سيمضّ البرد رتيك الخضراوين

عليك أن تبسم للحظّ

وتقتل أصابعك المهروسة

كلّ شيء سيشتدّ

عدا قلبك الواقف حزينا

أمام غناء النسوة

كحمار أحرق عند السّبالة !

لو أنك صمت طويلا لكان لغرفتك باب.
(من أين أتيت بحديقة وأنت بلا جذور؟)

متعبا من كذبك على الكلمات، تجلس بين الجدران،
في الوسط تماما، ترفع عينيك: «إنها السماء... إنها
السماء...»

تبني بصراخك سقفا.
انتظر...

دعني أكمل ضحكاتي قبل أن تنادي بالحزبة...

أنت الآن في خلوتك تفكر في كذبتك. تنظر تحت
ثيابك ولا ترى قلبك. (لم أعهدك عبتا إلى هذا الحد)

أثباعك الثرثارون (والثرثرة ثلاثة أنواع: كلام لا
يجعل الفكرة كذبة، كلام لا يجعل الكذبة كذبة أخرى،
والثرثرة صمت كاذب) في الحانات يفتطون العورة
بالحمرة (أوراق التوت أكبر من أوراق الكرم، إذن عورة
آدم أكبر من عورة ماركس. قولوا لأبي نؤاس إن هذا
مجرد تبديل وظائف لا غير) ويتفكرون الفكرة.

ما أخلص أن تأكل قيتك...
لكن الوادي نذل...

فحين كفروا بالجن (والجن كذلك فكرة، ذنبها أنها
أقدم منهم) تقيّاهم دون أن يلتفت خلفه.

سفيان رجب:

الشاعر

عاش بين فخاخ من الأخطاء
يذكر أنّ أحدها انطبق على ساقه
لكنه قطعها، وظلّ يمشي أخرج.
يذكر أنّ أصابعه،
غفت على أوتار كمنجة
قدّت من أمعاء ذبائحهم

لكنه أيقظها بجرس شعري
وضأها بماء النّار،

وأكل خبزته كأني مخلوق حرّ.
يذكر أنّه نسي شفتيه مقطوعتين
على طبق من نحاس
جنب سكّين ونصف فاكهة
لكنّه ظلّ يغني للثّامس والحليز والوردة.

يذكر أنّه صحب الشيطان
ليقول له:
- إنّ الله جميل!

صابر العيسى:

لا شيء آخر يحدث

لجأت إلى غابة اللوز أشكو
برابرة هتّوا الحلّ لي
بذل إلهاء والسّم قبل الولادة
أشكو تلامذة يلعنون العروبة والمتنبّي
فأصغيت
أصغيت ملء قشعيرة
إلى طقطقات كما الفأس
قد خلعتها في عظامي التي تحي الآن
لا شيء آخر يحدث: لا...
إنّها الشجرات تردّع أوراقها.

وليد التليبي:

ما نسيته هناك

الأجمل هو ما تشاء دائما
الأكثر حياة هو ما دفنته هناك

الأسماء التي سقطت من مفكرتك حين بدأت الكتابة
 التجاعيد الشّاحصة إلى السّماء في انتظار المطر
 الأصابع التي تسقي القمح بالعرق من أجل الخبز
 النّساء العائدات من جنازة الفتى
 المرأة التي تكتب رسائلها بالمطر
 الرّجل الذي طرده صاحب العمل، والبنت التي
 كبرت في غيابه
 حارس المدرسة، عصا المعلّم
 الحكايات التي نسيها في غمرة الدّعة
 كلّها بقيت هناك، مع كلّ تلك الأشياء الجميلة
 التي يخلفها الأولاد في طريقهم
 .. ليصبحوا رجالا.

سأعُدّ إلى الطيبين فيشيرون بأصابع مرتعشة
 إلى القط الذي دهسته بسرعة...

أشرف القرقي : وصيّة

لا .. ليس ضوءاً ما أمّ يدي في الفضاء
 لأخذه
 ولا فكرة طائر ثقلت موازينه
 فاصطنعت جناحين وانسكبت في الهواء الخفيف
 إنّها قيلة خلّفها فلاح عجوز ساعة موته
 قيلة أحاول الآن عبثاً أن أستدرجها ..
 لكلب ينام وحيداً في العراء.

صبري الرحموني:

العلاقات الدولية

أو السكين التي لم يحملها «تشارلز مانسن»
 البعوضة التي شربت دمك أصبحت فيلا من فرط ما
 شربت ..
 فيلا يتجول بين عواصم الثلج تحت معطف مزركش
 وتحت رداء أبيض في الدوحة وبيت الله كذلك ..

 أما أنت أيها النائم الآن في العناية المركزة
 عليك كي لا تغضب العالم الوحش :
 أولاً: أن تستسلم للطبيب الفاشل الذي أتوا به
 لينعشك
 ثانياً: أن تقنع البعوضة والفيلا في درج النسيان.
 ثالثاً (وهذا المهم): أن تخفي أضلعك تحت الغطاء
 وتخفف أنهار الحزن التي في عينيك وترفع علامة
 النصر

نزار الحميدي:

المراد

أتحدّث إلى التّاس الذين لا يجرحون التّاسي
 وإلى العصفور الذي يسرق القمح من الحقول
 وإلى القطّ الذي يחדش الطّفلة الصّغيرة
 عندما أقّرّر الصّمت
 سأنصت إلى العصفور الذي لا يكفّ عن التّغريد
 ولا يختار إلّا القمّيحة التي لن تعيش طويلا
 سأنصت إلى القطّ يחדش الطّفلة الصّغيرة
 ويشرب الحليب،
 ويفقر فوق الأسرة،
 ويضع في أرجاء البيت،
 وينام تحت الأغطية.
 ولن أكلمك أيها الموت الجشع

كي تروجك الكاميرا جيذا لأسواق البعوض
المنتظرين

عليك بكل هذا،

مادمت نسيت أن تحمل سكينك بين يديك
عندما كان الوقت ممكنا لهذا!

السيد السوي :

الغزال الصغير

يقفز الغزال الصغير عاليا

أعلى من حلم طائش

يركض بعيدا

أبعد من نظرة راعي غنم آخر المساء

عينُ الماء تمدّ رموشا فضيّة لترى الغزال الصغير
مغمض العينين

أوراق «الْقُطْفُ» تغلغ عنها رداء السكينة

أسمع صدى جرسها في بندقيتي

بندقيتي تنطّ مذهورة بين أصابع باردة

يدها الحمراء تقرصني بقوة

رفاقي أخرجوا من حناجرهم صيحات لَعْنٍ

رشقوا ريشهم الأسود في عنقي

شمس الصباح تلمع حبات الرّمل بفرشاة ناعمة

عجلات السيارة تمحو ملامح وجهها على الأرض.

في حين كان فرح الغزال الصغير يُلين قلبي القاسي.

ARCHIVI

- صابر العيسى
- مواليد 1979
- شاعر وأستاذ في اللغة والآداب العربية ومنشط ثقافي
- له كتاب شعري بعنوان «الوردة في منديل أبيض».
- أمانة الزائر
- مواليد 1983
- شاعرة وأستاذة في اللغة والآداب العربية
- منشط ثقافية بيت الشعر التونسي
- لها كتاب شعري بعنوان «العالم حزمة خيالات»
- نزار الحميدي
- مواليد 1983
- شاعر وأستاذ في اللغة والآداب العربية ومنشط ثقافي
- صدر له كتاب شعري بعنوان «بقايا نعاس» 2012.
- أنور الزبيدي
- مواليد 1984
- شاعر وأستاذ في اللغة والآداب العربية ومنشط ثقافي
- له كتاب شعري بعنوان «مياه مؤجلة».
- خالد الهداجي
- مواليد 1978
- شاعر وأستاذ في الفلسفة ومنشط ثقافي
- له كتاب شعري بعنوان «مجردة رائعة لا غير».
- سفيان رجب
- مواليد 1979
- شاعر ومنشط ثقافي
- له كتاب شعري بعنوان «كالبرقالة فوق مائدة الفقير».
- جميل عامري
- مواليد 1980
- أستاذ في التاريخ ومنشط ثقافي
- له كتاب شعري بعنوان «وحيداً في الملم كسحرة».
- السيد التويّ
- مواليد 1974
- أستاذ في اللغة والآداب العربية.
- صدرت له مجموعة قصصية بعنوان «لا تنس أنك من يحرك الكأس».
- زباد عبد القادر
- أستاذ في التنشيط الثقافي والشبابي.
- مواليد 1979
- له كتاب شعري بعنوان «بهجة اليأس».
- محمد العربي
- أستاذ في اللغة والآداب العربية
- مواليد 1985
- له كتاب شعري بعنوان «هكلنا تبدو حياتي».
- صلاح بن عباد
- أستاذ في اللغة والآداب الفرنسية.
- مواليد 1977
- له كتاب شعري بعنوان «أيتها البراق الكامن في السواد»
- عبد العزيز الهانسي
- شاعر وفنان
- مواليد 1985
- أستاذ في اللغة والآداب العربية.
- محمد الناصر المولهي
- شاعر من مواليد 1987
- أستاذ في اللغة والآداب العربية
- صبري الرحموني
- شاعر تونسي مواليد 1981
- منشط ثقافي
- وليد التليلي (أستاذ في التاريخ والجغرافيا)
- شاعر تونسي
- مواليد 1985
- له كتاب شعري بعنوان «ليس للغرياء نظام».
- أشرف القرقي
- أستاذ في الرياضيات
- مواليد 1989

قراءة إنشائية في بائية أبي نواس

علي الغيلوني/باحث، تونس

النص: (البيضا)

- 1- يَا خَاطِبَ الْقَهْوَةِ الصَّبِيَّاهِ يَمُورُهَا
 - 2- قَصْرَتْ بِالزَّاحِ فَاحْذَرِ ارْ نَسْمَعِيَا
 - 3- إِي بِذَلْتُ لَهَا لَمَّا ضُرْتُ بِهَا
 - 4- فَاسْتَوْحَشَتْ وَبَكَتْ فِي الدَّرِّ قَانَّةً
 - 5- فَقُلْتُ لَا تَخْذِرِيهِ عِندَمَا أَبْدَا
 - 6- قَالَتْ: قَمْنِ خَاطِبِي هَذَا؟ قُلْتُ: أَنَا
 - 7- قَالَتْ: لِنَاجِي، قُلْتُ: التَّلُجُّ أَبْرَدُهُ،
 - 8- قُلْتُ: الْقَنَائِي وَالْأَفْدَاحُ، وَلَذَهَا
 - 9- لَا تُكْنِئِي مِنَ الْعَرَبِيدِ يَشْرَبْنِي
 - 10- وَلَا التَّجُوسِ فَإِنَّ النَّارَ رُبُّهُرُ
 - 11- وَلَا السَّنَالِ (1) الَّذِي لَا يَسْتَفِيقُ وَلَا
 - 12- وَلَا الْأَرَادِلِ إِلَّا مَنْ يُوَفِّرُنِي
 - 13- يَا قَهْوَةَ حُرْمَتِ إِلَّا عَلَى رَجُلٍ
- بِالرُّطْلِ يَأْخُذُ مِنْهَا مِلَّةً ذَهَبًا
فَيَحْلِفُ الْكَزْمَرَانُ لَا يَحْمِلُ الْعَيْنَا
صَاعًا مِنَ الدَّرِّ وَالْيَاقُوتَ مَا هَبَّهَا
بِأَمْرِ رُوَيْحِكَ أَخْشَى النَّارَ وَاللَّهْبَا
قَالَتْ: وَلَا النَّسْسُ؟ قُلْتُ: الْحَرُّ قَدْ ذَهَبَا
قَالَتْ: فَمَعْلِي؟ قُلْتُ: النَّاءُ إِنْ عَذَبَا
قَالَتْ: فَمَنْعَتِي، فَمَا اسْتَحْسِنُ الْخَشْبَا
فَزَعَزَعُ، قَالَتْ: لَقَدْ هَبَّجَتْ لِي طَرَبَا
وَلَا اللَّبِيرِ الَّذِي إِنْ شَعْبِي قَطَبَا
وَلَا الْيَهُودَ وَلَا مَنْ يَغْبِدُ الصُّلْبَا
غَرَّ الشَّبَابِ وَلَا مَنْ يَخْجَلُ الْأَكْبَا
مِنْ الشَّقَاةِ وَلَكِنْ اسْتَفِي الْعَرَبَا
أَشْرَى فَأَتَلَفَ فِيهَا السَّالَ وَالشُّبَابَا (2)

أبو نواس، الديوان، دار صادر، بيروت، ط2، 2009، ق36، ص29.

المقدمة :

بفضل الخمرة ولا يقدِّرها حقَّ قدرها. والأوصاف دالة عليهم، استثنى المتكلم «أنا» منهم على لسان الخمرة، فاكسَى فُرادة وفذالة هي نهج أبي نواس في فخره بنفسه وهو ينشد اللذة من خلال التورية على القديم في معاني الخمرة. قامة شعرية تبني شعرية القصيدة على نحو مخصوص في بنية ثلاثية مبتكرة مكوناتها على النحو التالي:

البيت: 1 - 2 = الأجزاء بمن تقدم لطلب الخمرة بمهر زهيد.

البيت: 3 - 13 = صفة من يستحق الخمرة.

البيت: 4-5-6-7-8-9-10-11-12 = حوار بين الشاعر والخمرة.

التحليل :

النص في عرف النقد العربي القديم، قصيدة. وهي تعدُّ ثلاثة عشر بيتاً. ولعلها من أشهر خمريات أبي نواس شاعر «جنس الخمرة»، مجتدٌ فيه مبتدع. وردت على البحر البسيط، بحر مزدوج التفعيلة: (مستعلن، فاعلن). ولعل هذا الازدواج يَجْعَلُ إزدواجاً في التصورات والأفكار.

خلت القصيدة الخمرية من أي شكل من أشكال المقدمات لأن الشاعر مشغوف بالبحث عن اللذة لم يشأ أن ينفصها بما يفسد عليه المرام. فكان للدخول المباشر في جو الخمرة وما يفرضه من أدبيات يولبها أبو نواس ما تستحق من العناية.

خلت القصيدة، إذن، من كل تقليد يربط أبا نواس بالمروروث الشعري باعتباره مؤسساً لهذا الجنس الشعري شكلاً ومضموناً، وبنية ومعاني ودلالات. ولعل ما يؤكد سلامة الرأي أن القصيدة في جوهرها حوار بين الخمرة التي جسدها ضمير المؤنث الغائب «هي» وبين «أنا» يخنتي وراه الشاعر الفنان مبدع القصيدة لذة في مذاق الخمرة. تبتى الأنا المحاور موقف مُحَاوَرته «الخمرة» وأبدعها في ما ذهبت إليه وإن عجز التعاطف، ويظهر ذلك في كثرة الصفات التي تزري بمن لا يعترف

وردت البنية متداخلة. ولعل في ذلك ما يدلُّ على تداخل خواطر الشاعر وهو يخاطب الخمرة ويبثها شجونته معلماً من شأنها وشأنه باعتبارهما يستمدان قيمتهما من العلاقة الوطيدة بينهما على مستوى الواقع والخطاب. فكيف أُرَى الشاعر بمن أُرَى بالخمرة؟ وما هي المعاني التي استقطبت الحوار؟ وما هي دلالاته؟

افتتحت القصيدة بمثل ما اختتمت به، نداء موجه مرة إلى «خاطب القهوة» في مطلع القصيدة، ومرة أخرى إلى القهوة ذاتها. ورد المخاطب المُنادى في البداية «يا خاطب» مفرداً دالاً على الجمع باعتباره يجمع نماذج كثيرة ممن لا يقدرون القهوة ولا يفهمون «الكأس ما تجدي»، فقد سقط في الامتحان إن اعتبرنا المهر امتحاناً. طُلق الميزان بلغة التجار الحاذقين المتحايِلين. يمهروا رطلاً ويثقل نظيره ذهباً. خضع لقيم التبادل التجاري فكبا به جواده، فوقع فريسة لأبي نواس ليشرعه إزراً مرجعاً. جهل منه، لا يقدر الأشياء حقَّ قدرها إن اعتبرنا الخمرة من عالم الأشياء. وقد نفى الشاعر ذلك بقوله (3): (البيسط)

حَاشَا لِلذُّرَّةِ أَنْ تُبَيِّى الْحَيَّامَ لَهَا

وَأَنْ تَرَوْحَ عَلَيْهَا الْإِزْلَ وَالشَّاءُ

المخاطب «هو» في حقها أن يحلف الكرم، فيتعلم العنب، والخمرة سليكة. الربط بين الحذئين ربط علي متعلق: «تسمع.. قَيْحَلَفَ..» سبب فنتيجة محتومة. ولعل من أشق الملتفات على الشاعر انقطاع سبب اللذة، سبب الوجود أصلاً، وهو الجسور في طلبها.

بين الإزراء بالخمرة في بداية القصيدة والحوار بيت التخلّص، يشهد للشاعر البراعة فيه. سلاسة في الانتقال تعكس سلاسة القهوة في الحلق. وهو تأكيد قاطع «إني بذلت»، يتعمد به الشاعر مهراً للخمرة تطلب فتمهر صاعداً. وليس أفضل من الدّر والياقوت مهراً للعدراء تزدان به فتشعشع ويزداد بريقها ونورها. إنه مهّر يشهد للشاعر بالخلاص من مكبلات الحياة المادية طلباً للذة. وما فعل البذل إلا دليل على التثبث من جانب الشاعر يقابله التثبث ذاته من قبل الخمرة. لا يوحى المكبل «صاعاً» ولا مادته «الدّر والياقوت» بسلم القيم الخاضع للتبادل والقيمة في مقابل البضاعة. حاشاً للخمرة في شعر أبي نواس أن تخضع لقيم التبادل التجاري. وإسماً هو الرفق من الشّان والقدر بما في دمل «بذلت» مؤكّداً الحرص على الفوز بعذراته إن جاز السبب

في الوحدة الدلالية الثانية، يطول الحوار بين الشاعر والخمرة موحياً بحوار بين بني البشر «الأناء» الذات الشاعرة، تغرق في فنّ شعريّ يتخذ من الخمرة موضوعاً للوصف، وصفاتها مجالاً للغزل مضحية إلى موقف من الأديان جلّيّ يذرع اللفظ ومعانيه، يظهر ويختفي، وله في الدلالات تباريع. القصيدة من هذا المنظور، قصة، بطلاها: الخمرة المرغوب فيها من جانبين: خاطب مُرّر لا يفقه معنى المهر، بل يقيم وزناً لقيم التبادل الماديّ، وخاطب حريص على أمرين: إرضاء ميله إلى اللذة أولاً، وإرضاء فنه القائم على معنى التفرّد والزيادة، وقد استمال الخمرة بعواطفه المتأججة. إنّه الوجدان يمكنه من التنازع إلى مكونات الأشياء. خاطب القهوة بجعله يزيحه خاطب متمرس، عاطفته متأججة دوماً نحو اللذة. ينشدها حيثما وجدت

وقد ورد النداء في الختام «مسكاً» موجهاً إلى القهوة وقد أتمت شاربها عن كل فعل إلا ما أتلف من المال، حالاً في عرف أبي نواس شاعر اللذة ينشدها بالتألد والطارف مما ملكت يداه. سمّت الخمرة إلى مقام الإنسان «العدراء» تطلّب بمهر معلوم يسع ما يسع من المكاييل. لم يستمها الشاعر بالاسم، بل كتّى عنها ووصف. فصفا الصهباء محيلة على اللون تكورت في أكثر من مقام. يصفها دون أن يستمها «إجلالاً وتكرمة»، يرفع من شأنها إزراء بمنافس على التقيض من شاعرنا يتوسّل. فلا يظفر إلا بنقصان القدر والحط من الشّان وقد تجرّأ على شرط الكفاءة في الزواج، شرط تمسك به الإمام أبو حنيفة مخالفاً بقية المذاهب الشّيعة. ظاهرة الالتفات في الخطاب لافتة، لعلها من متطلبات الإزراء بالخصم «مهرها»، يأخذ، قصّرت، فاحذر..» تغيير في الضمائر والمخاطب واحد. تناقص قدره، فجفته الضمائر. احتل توازن الشاعر والخمرة يَرزى بها. وقد آزرى بها من لا يدري للخمرة من فعل في النفس والوجدان والأفكار. ألا تكون ظاهرة الالتفات ردّاً على من التفت عن الخمرة يخاطبها بما لا يجاسيها. فالفتت الشاعر عنه نيابة عنها يرفع حلزمة من طينع الجاهل لا يدري «الكأس ما تُجدي» (4).

لقد رُتبت الأفعال في الوحدة الدلالية الأولى ترتيباً زمنياً فيه أطراد واسترسال. «مهرها»، يأخذ، قصّرت، احذر، يحلف. تحكي الأفعال، على هذا النحو من الترتيب، قصة الشاعر مع الخمرة التي استمرت بما في الفعل المضارع من معنى الاستمرار والاسترسال في الزمن، زمن غير متقطع ذلك هو الزمن الذي يعيشه الشاعر رفقة الخمرة، تسمح حيزاً مهماً في حياته. بل إن ترتيب الأفعال يوحي باستمرار القصة من بداية القصيدة إلى نهايتها. إنها حياة الشاعر، زيتها معايشة الخمرة، تنقطع بانقطاعها. تنتهي هذه بزوال تلك. علاقة جدلية بين أبي نواس والخمرة. تكسب حياته رونقها وبريقها باللذة يطلعيها وإن أغلى في المهر.

يخشى الشاعر على الخمرة، إن هي سمعت بتقصير

فينعم بها أيّما ثقفا. إن الفرق بين المخاطبين لا يقاس «بالمعايير الأخلاقية» حاز من الصفات ما حاز، مكارم أخلاق وحسن صفات. بل إنه فوق الأديان وفوق الصفات، لا يقيم وزنا للمال بتلفه تعقيا لأثار اللذة. إنه التصنيف بمعيار الصفات جرتنا إليه التفريق بين خاطبين لمخطوبة واحدة. خاطب غارب وقد أقل نجمه، وآخر محبّ ولهان مترتبص بلهيب العشق يتفق من أجله «المال والثّشبا». إنها الخمرة بمياسمها الإنسانية وأفعالها البشرية، تخاطب الإنسان وتغرق الخطاب في جدال ومنطق يحجز عنهما متكلمة العصر وفلاسفته حول مصير الإنسان، معجمه من قبيل الجزاء: «النار، الذهب، الحرّ، الهجير». نابت الخمرة عن الشاعر في التعبير عن الخواطر، كالشاعر تماما، تذبّ الخوف من المصير والتفكير فيه. إنه البحث عن اللذة، يعيش من أجلها الشاعر مطلّبا رئيسا في الخمرات.

ما يولد صلة القصيدة بالقصة، المكان الذي دار فيه الحوار. الخمرة في الدنّ تحمي بالنار لذيوب العتب، وقد بصر بها الشاعر، فيرقب الموقب. يفتّ شجونها وقد ألمها الحرّ وهو منبؤ. ينفي الشاعر الحرّ وواعته بما سخر له من أدوات التهيؤ والتفكيك لا التّاهية لا التّانية (التّانية) تتعاضد لتبيد عوامل الخوف. يذعر الشاعر الخمرة إلى عدم الخوف من المصير عقيدة يحتنقها تسهل عليه طلب اللذة في كل الأحوال والظروف. تبدي الخمرة مخاوفها من المصير المحتوم، يقابلها الشاعر بنفي مطلق بقوة الأداة النحوية عوامل شديدة في القضاء على الخوف. ولعلّ في التركيز على معجم النار وما يحيل عليه من بداهة كالمحة تخشاشا الخمرة مصيرا يقرّف منها الشاعر متمسكا بعيش ظليل، ليبرّ الحضارة عنوائه، والمدينة مكانه بعيدا عن البيوت التي ترتفع على «الخشب» في إشارة إلى الغيام. يلتقي الشاعر والخمرة محبوبة مطلوبة في ميولات نفسية واجتماعية، المكان محدّد في رسم معالمها.

يستمر الحوار بين الطرفين: المخاطب والخمرة، وقد استمعت الأخيرة إلى ما يطعن من شرّ الحرّ

ولقمه. تتساءل فيما بعد عن المحاور المخاطب. فإذا هو «أنا». وقد انتقل الخطاب من اسم الاستفهام «منّ» إلى اسم الإشارة «هذا» إلى ضمير المتكلم المفرد «أنا»، بما في الانتقال من التدرج في التعريف الذي يقرب الصورة ويوضح المعنى انطلاقا من الإيهام وصولا إلى رسم الصورة المثلى التي تليق بخاطب محاور للخمرة. تتوثق الصلة بين الخمرة وذات الشاعر وطيدة العرى قائمة على تشدان اللذة في صيرورة يحرص الشاعر على دوامها.

إن استراتيجية الخطاب هادفة مقصودة نابعة من شعرية القصيدة وجهازها اللغوي الذي وظف الأدوات النحوية في بناء العلاقات الإنسانية الخاضعة لمواصفات عبّرت عنها الخمرة مرّة بالإيجاب «العريد» وأخرى بالسلب «لا المجوس» وثالثة بالاستثناء «إلا من يورقني».

يؤحي الحوار الذي دار بين الذات الشاعرة والخمرة بما يدور بين خاطب راغب ومخطوبة مرغوب فيها من سبل التجارب قصيد التمكن. أسئلة ظاهرها البساطة في أساليب التّهيؤ قصيد التعرف على طرائق المعاشرة، وباطنها دلالات ومواقف يسوقها الشاعر من الأديان والعلاقات والروابط بين بني البشر. تسأل الخمرة عن المخاطب «منّ» يكون، فيأتيها الجواب «أنا» المتفرد الغدّ جمع من الشروط فأوعى. ثم تتساءل عن «تفلي؟»، فيأتيها الجواب من جنس ما يبرّد ظمأ العطشان «الماء إن عذبا». يعلّ من جنسها عذوبة يدفع عنها عوامل الحزن ويبحث فيها الانتشاء بمعالم الجمال. تسأل عن «لقاحي؟»، فإذا هو من جنس ما تريد «التلج أبرّده». ولعلّ في ذكر التلج موقفا من البداية ينبذها وانحيازًا إلى لوازم العيش في الحضر بعيدا عن عوامل الحرّ ولفع الهجير. تنتهي أسئلة الخمرة بالاستسبار عن «البيت» وقد حدّدت إعراضا عن ضرب من البيوت تأبأه، فعبرت عنه بالنفي «فما أستحسن الخشبا».

انتقل الخطاب من خطاب بين جنسين من البشر إلى خطاب ملتصق بالخمرة انطلاقا من الاستفهام

انتمت القصيدة
ببنية مفارقة تنأى
بها عن تقاليد
الشعر وتزلزها
في مجال من
الابتداع وتنويع
المطالع الشعرية
فيهدل الشاعر في
المضمون بعيدا
عن المقدمات
التقليدية
المألوفة.

قدرها من جهة، وقوة الشخصية، لها من الرأي ما لها، تفرضه فرضا. وهي خمرة تشد كمالا لا يرقى إليه إلا الراسخون في الأدب. وهي صفة الشاعر المفرد النذ. أشارت إليها وهي تقصده دون سواء. حددت الخمرة صفة شاربها لا يجهل الأدب، فرد عليها الشاعر بتحديد يكتسي تعميما «خُرمت إلا على رجل أرى فأنلف فيها المال والنشياء». وهي صفة الفتى المقبل على اللذة يتفنن فيها ثروة، بل إن ثروته مخصصة لتتلف على اللذة مطبا مؤكدا. وهو رجل يحتقن سلما من القيم ركيزته الجذ في طلب اللهو.

في الوحدة الدلالية الثانية من القصيدة، موقف من أصناف من الناس «العريد، اللثيم، السفال، غر الشباب، من يجهل الأدب، الأراذل». تصنف قائم على سلم من القيم متروك لكل حوزة إجماعا بين طبقات المجتمع وفي الإحاطة، أيضا، موقف من الأديان والمثل «المجوس، اليهود، بعيد الصليب». وقد نأى بنفسه عن ذكر الإسلام. ولعل في ذلك ما يشي باعتراف بالإسلام دينا ينذ التعصب. وربما أحجم عن ذكره حتى لا يُغرق القصيدة في جدال لا تحمله، والرجل يدافع عن اللذة وإن ناقضت ما جاء به الإسلام. تمتعت الخمرة شاربها أن يكون مجوسيا من عباد النار وقد صرحت بذلك في خصم الجدل «أعشى النار واللهيا» «فإن النار ربه». توسعت الخمرة في صفة المجوس وضيق في صفة اليهود والمسيحيين. وإن الخمرة وصفت النظر عن ذكر الإسلام. إن الخمرة بوعيا لم تشأ أن تمس الأديان السماوية بما يشينها فأحجمت عن الذكر بما يقيم الدليل

الأخير. فالبيت هو الأقداح. ولكنّها أقداح قد زامت الدهر «ولدها فرعون» وما يوحي به الاسم من معاني القدم والعظمة. وهي معاني حفلت بها خمرات أبي نواس. فهذه الكؤوس والأقداح تطرب النفس وتحرك شجوها. خمرة تطرب للكؤوس والأقداح المعققة من عهد فرعون وهو قدّم يستوعب العظمة التي جسدها فرعون. ولعل في تضخيم الأقداح بنسبتها إلى فرعون ما يشي بتركيز الأديان، وقد ذكرها على النحو التالي: المجوس، اليهود، عبّاد الصليب. وفي المقابل تتسك الخمرة بحقها في أن تسمى «العريا». وقد حددت أصنافا من البشر لا يستحقونها بذكر صفاتهم «العريد، اللثيم، السفال، غر الشباب، من يجهل الأدب، الأراذل». وهي قائمة مغلفة متصلة كاشد ما يكون الاتصال بالناحية الأخلاقية. وهي إشارة إلى شأن الخمرة الرفيع المتمسك بصفة الناس خلقا لأنها خمرة من جنس مخصوص تؤمن بالجمال وتتمسك بثقافة عربية يتصور لها أبو نواس على لسان الخمرة، وقد عرفها بأعلى درجات التعريف «الألف واللام» «العريا».

لقد نفت الخمرة عن الذات الشاعرة الصفات المرفولة وقد استثنته من المنوعين من معاقرتها بتشبيها بالأدب صفة لشاربها. خمرة ذات وصفات، تحدد صراحة صفات شاربها متوخية النفي أسلوبا «لا ولا» وقد تكرر تسع مرات بما في التكرار من حرص على التقليل من قائمة «المرشحين» لخطية الخمرة. وهي لاءات تدل على مؤثر الإزراء بمن لا يقدرها حق

تتشد الخمرة شاربا على مفاص معين، لا هو بالمتدين المتزمت في الدين، ولا هو ممن سفلت أخلاقه فبات عريدا لثيما.

إنه صورة من الكمال، باحث عن اللغة يتعقبها بالتقليد من المال والطريف، دون أن يخش الخمرة حقها يمهرا ويسترد المهر أضعاغا مضاعفة. تلك هي صورة الشارب والمشروب أغرب فيها أبو نواس معبرا عن إحساسات وجودية في الرد على التزمت المقيت يسلب الإنسان حق في الحياة.

إن دوافع اللغة والطرب هي التي أملت شروط المنع والقبول. فاز العنصر العربي بها باستدراك يأخذ بعين الاعتبار ميولات الشاعر العاطفية والنفسية والثقافية.

أختمت القصيدة يمثل ما بُدئت به: النداء «يا خاطب»، «يا قهوة»، في النداء الأول إزراه بالموصوف، وفي النداء الثاني إنصاف للموصوفة ورفع من شأنها. وبين النداءين، مسافة من الجدل والأفكار والتصورات الوجودية والكلامية. ذلك هو منهج أبي نواس في الإنشاد والتلميح يحمي ما يعتقد مثلما يسمي الخمرة قهوة كتابة عن بعض صفاتها. تتوب الأسماء الثواني في شعره عن الأصول. شعرية القصيدة في التلميح والرمز دليل على شاعرية مجتهد في الأجناس مبتكر.

الخاتمة :

تعدّ البائية موضوع القراءة ابتداءها في البنية وبخروجها عن مألوف البنى في الشعر العربي القديم من جهة، وابتداءها في المضامين من جهة ثانية. وقد وُظف الحوار لربط القصيدة بالقصة، قصة الشاعر مع الخمرة وقصة القصيدة مع الجنس الشعري الذي احتوى المضامين الشعرية وأطرها. وبهذه القصيدة ومثيلاتها في الديوان، ابتدع الشاعر جنسا شعريا مستقلا مؤسسا على قواعد من الابتداع تشهد للشاعر بشعرية فذة تنزل الخلق والابتكار منزلة مخصصة في سياق الثقافة العربية، الشعر ركن رئيس فيها.

على خصوصية الخمرة ثقافة وفكرا. تصرح الخمرة مستدركة، بعد تعداد الممنوعين من اللغة، «العربا»، بما في ذلك من دلالة الاعتزاز بالأصل في رد واضح على الشعوبية التي تفاضل بين الشعوب. فإذا بالفائز باللغة أديب، عربي، رجل... وهي صفات أبي نواس بلا منازع. والقصد من تنكير «رجل» التعميم وتوسيع دائرة طلاب اللغة، حتى تشمل كل من يحمل الصفة على وجه الإطلاق والتعميم. حُصرت الرجولة مبدأ في العرب انتصارا للأصل وإزراء بغيرهم من الملل والأديان والثقافات. يلتقي أبو نواس والخمرة في الصفات ذاتها التي لا يرتضيها ولا ترتضيها. تطابق تام في وجهات النظر وفي تقدير الأشياء، باعتبار الشاعر ناطقا بلسان الخمرة على مستوى الفن الشعري. فالرأي رأيان. ووجهة النظر وجهتان. اتحدنا حتى لا انقسام بينهما، اتحادا الخمرة بالشاعر استكمالاً لمعاني الرجولة فيه. تستبد الخمرة من سجعها من يوحي اسمه بالعذاب «النار» والإكراه «اليهود» والحزن «إن شئني قطبا». لا مكان في عقيدة أبي نواس لمظاهر التمايز والجزء والإكراه والخوف من المصير. لذلك، استنبطت الإجماع مجموعة من الممنوعين من الشرب. واستنت من يوقرها، عنوانه الطرب، والأدب من مكونات ثقافته. ولعل في الاستدراك «ولكن اسقني العرا» ما يشير إلى لغة الثقافة المقصودة، لغة الأدب. وما فيها من الإلماح إلى أبي نواس الشاعر العارف بفنون الأدب.

في القصة، قصة المخاطب مع الخمرة، وتوالت جميع عناصر السرد. مكان يمثل في البيت: الأفراح المعتقة من عهد فرعون وما تحيل عليه النسبة من التعلق بطبيب الحضارة وفن اللهو وزمان: لا شمس فيه ولا حر، فتحلو الأضال والأحداث الجسام من سهر ولهو طلبا لمغامرة اللذة، وبطل يتقاسم دور البطولة فيه: جنسان شارب ومشروب، شارب حريص على اللغة جسور، ومشروب خصيصته اللون الصافي، لون الماء والتلج. وخاتمة مقومات القصة، الشخصيات تنهاوى تحت وقع الشروط المجحفة في «الترشح» لفعل الشراب.

على تخوم أرض العرب. نقر منها أبو نواس وانتصر
للحرب عرقاً وثقافة.

على البحر البسيط، وردت الخمرية. وهو بحر
يزيد من شعرية القصيدة سهولة في الغناء وسرعة في
الإطراب. وبالباء رويًا نَعَمَت القصيدة، صوت من
أحرف الذلق والشفوية يوصل الخمرية في «عروبته»
مضموناً وإيقاعاً.

أُسِّسَت البائية بنيةً مبتكرةً لمجلس الخمرة مستقلاً عن
غيره من الأجناس. وقد وُظِفَ فيها الحوار للتعبير عن
وجهات النظر الفكرية في تلافيف الخطاب. يحضر
الفكر في خمريات أبي نواس ومواقفه من الكون
والأشياء بكثافة حتى أن القصيدة قد تستحيل إلى جدال
قائم على الحجة والبرهان. ففي القصيدة قصة تتحرك
شخصياتها وفق نظام من الأفكار والميولات وإن ظهرت
الأهواء على السطح، سبيل الشاعر في ذلك الحجاج،
غايتة من ذلك الإقناع العقلي والإشباع النفسي اللذين
لا تخلو منهما جملة خمريات أبي نواس.

لغلتنا في إراءتنا هذه، أنصفتا القصيدة والشاعر.
وقد وقفنا على مكوناتها الإنشائية التي كانت الدافع إلى
ولوحنا عالم أبي نواس الشعري في جنس شعري شهد
له بالإبداع فيه.

اتسمت القصيدة ببنية مغارقة تنأى بها عن تقاليد
الشعر وتزله في مجال من الابتذال وتربيع المطالع
الشعرية فيدخل الشاعر في المضمون بعيداً عن المقدمات
التقليدية المألوفة. فاستمع الشاعر لنفض الخمرة وهي
تحاوّر حواراً يذكر بمقولات الفلاسفة التي تحمل على
الإقناع بأطروحاتهم. يدافع الشاعر عن أطروحاته في
بناء عالمه الشعري من خلال المضامين المبتكرة ليلغ
آراءه وأفكاره بثوبة في الخطاب الشعري. لم يغفل
الشاعر عن رأيه في طريقة العيش، فهو ينفر من البيئة
الصحراوية العربية، وينحاز إلى لين الحضارة «الحرة»،
الثلج في الحاضرة بغداد. وهي ثنائية لافتة في خمريات
أبي نواس. والقصيدة، إلى ذلك، موقف من الثقافات
والأديان «المجوس، المسيحية، اليهود» ينحاز الشاعر
إلى العربية منشأً وثقافةً مرتبطة بمفهوم الرجولة في علاقتها
بتوفير الأدب ورجالاته. مواقف وتصورات بشأن الشاعر
في خمرية ارتبط الخطاب فيها بقرّ الحوار. ثقافة عربية
متأصلة تحاور حواراً ثقافياً متنوعاً، حسمت المفاضلة
فيه الخمرة بانحيازها للعربية ثقافة. وهو موقف الشاعر
وإن يتخف. سكنت الشاعر عن الإدلاء بالمرئيات فثابت
عنه محاورته «الخمرة» بصفتها وبيهراتها في الرفع من
شأن الأدب العربي في تقابل واضح مع ثقافات محاورة.
ولعل القصيدة من هذا المنظور ردّ على شعوية قائمة
على الحط من العربية وعلى تصخيم لثقافات أخرى تعيش

الهوامش والإحالات

(1) السفال: السافل الخلق. لسان العرب، مادة: (سفل).

(2) الشب: القمار والمال. لسان العرب، مادة: (تشب).

(3) أبو نواس، الديوان، ق1، ص7.

(4) أبو نواس، الديوان، ق236، ص118، ومطلعا: (الكامل)

وَدَا عَلَيَّ الْكَأْسُ إِنَّكُنَا لَا تَقْرَبَانِ الْكَأْسَ مَا تُجْعِدِي

قصيدتان

ميلاد فايزة / شاعر تونسي مقبر في أمريكا

ترجمة أولى نص بابلي قديم

حول ظلك الأنيق تتشابك أغصان

تمائيل قديمة

وأزهار مسانية عطشى

للمشهد إذن إيقاع الصخور

وخيوط من الضوء تتدلى

من سماء كنا نحلم يوماً ببلوغ زرقتها

هل كنا أطفالاً بما يكفي حتى ننسى

الآن طفولتنا

وشكر في أسماء أطفالنا القادمين؟

في هدوء أغلق باب غرفتي

لنلا تستيقظ الأصوات النائمة

في ظلمة الليل والفراشات

أخرج من جميع الأغاني

في شتاتنا الماطر

ناسياً أن أتملاك من خلال نافذتي

الصغيرة

هل كنت تمرين بعيداً؟

هل كان المطر دافئاً

لأقرب كل تلك اللحظات غافلاً

عن أسمائنا التي تمحي؟

في قطار آخره الليل أمضي بين

غابات

تتهوى الريح لسفر طويل

هنا نترك حقايقنا ولا نقول نسيناها

نتخيل الأرصدة أرضاً بكرأ

وأعمدة الضوء أشجاراً

بحروف متباعدة نحلم بنهر دائري

مليء بالارز
هل كئنا نلتقي
لولا تلك المرأة؟

على حافة الأرض

على حافة الأرض
ترعت ملابسها، التميمص البنفسجي
الخفيف

والبنطلون الدجينز

والسوتيان الوردي

وخبط رفيق من حرير الشجر النابت
في سرة الأرض

بيدها البيضاء حركت قمرا خفيفا في
الصورة

وأطفأت فوانيس النهار

أطفأت بكأس نبيد آخر حركات

الكائنات

وأثارت برأس لسانها عاصفة في
المحيط

اثنان هما

بين رمل الشاطئ

وأبدية المحيط حول سان

فرانسيسكو

اثنان يتمواجان

بتداخلان

يتقاطعان

بصرخان حين تنكسر الموجة

لا شيء على حافة الأرض

غير ملابس سقط عليها الليل

ورجل غريب يتأمل عريه في عيون

امرأة سقطت من السماء ...

جدارية

عذاب الركابي / شاعر عراقي مقيم في مصر

(إلى بشرى أبو شرار)

بالنور المستحيل !!	لا أتقُ .. إلا بعطر التراب ،
. لا أرى للحق	وكيمياء الحجر ،
إلا وجه الشمس ،	وانتفاضات الحنين !!
ولا أرضى ..	- لوحتي التشكيلية الأعظم ،
إلا بما يقترحه البرقال !!	ذكريات الأمل ،
. لا أرثي قميص النهار	وأطياف الغائبين !!
المزخرف بالأكاذيب ،	. لا أعطي قلمي الإيعاز
وتنبؤات من صعب عليهم	للسير على خطى الوطن
فك شفرة أحلامنا ،	المغيب
أرى الحرية - سيرتنا الذاتية	حتى يترجم دمك .. نهرا كرساليا ،
التي لا تقبل حبر المواعيد !!	ويُلَوَّن قاع عيني

لا أرى معنى

لإقامة كرفالٍ باذخٍ

على شرف الظلمة،

والتور والصدق ..

عن مكانٍ بحثان !!

لا أضع تعريفًا للظواهر الشاحبة الظل،

ولا أصادق الأشياء، وهي تبحث عن أشياءها،

حتى ترتب أبجديتها

بفسفور دموعي "

لا أفتح بيتي لنجسة طيبة

حتى تضيق بفروحي الموجل،

ولا أضيف رفصة التيزك

إلى دفنري الوردتي

حتى يبدأ نشاطه الضروري

من رماد الزوخ !!

لا أقول "نعم" للغيم

حتى يكتب

(لا إله إلا الله) المطربة،

بحزن التهاز !!

لا أعترف بمن بعثوا

مفردات شوقك

في فضاء المدن المهادية،

وسخروا من لوحات صبرك

في احتفالات الأئمين !!

- أنا وأنت ..

عنوان وطن مبدد،

هويتنا لغعة كويته،

هي بعد الكلمات !!

الحلم زائدنا،

ونكابة ..

يمن صادروا بهجة الزيتون

نعيد ..

- بالتصائد والقصص البنفسجية الإيقاع -

سلالة الحالمين !!

لا أرفع شكواك

إلى سلطة الفراغ

أنا المتورطُ في هتكِ

الكونِ

حتى يُفصحَ عن شجاعتهِ الوقتُ ،

وتسحبُ الظلمةُ برانحتها الإسفلتيةِ

من جغرافيا المكان !!

لا أراكِ إلا حمامةً وديعةً النسلِ ،

جناحها ، الحنينُ الطازجُ ،

يُطاردها الوقتُ التراخي

بسيوفِ التغرِبِ .. والانتظار !!

.. ولا أراي .. إلا عاشقاً ،

محبوبتهِ دخلتِ التاريخ

من بوابةِ جرحهِ الغائرِ ،

ضيقَ الوطنِ البعيدِ - القريبِ

اسمه ،

تجاهلَ ملامحهَ الفرائيةِ ،

وأوركسترا علاقاتهِ الحميمةِ

وأهدأهَ بيتهُ باليَ السفيرِ

في اللامكان !!

القصيدة بغداد

سالم المساهلي / شاعر، تونس

أمر اللغات تضعضعت أركانها	وتبعثر الإبتاع في الحاني
تتمزق الألفاظ صلب عبارتي	والعقبي يعقد عبرتي ولساني
أرق على حرق النواد يهتدي	ويسيل ماء الصبر من شرياني
تترقق الأوجاع بيل بحراني	والكارم كالمهجتي وجناني
عبثاً أحاول أن ألرشفاتها	نفساً تساقط أنفاساً بكاني
يترشح التاريخ في أرجائنا	ويموج مثل المفرد الحيران
فمر بطل على الفرات مُشرداً	يُخفي ويُبدي لوثه السكران
لا شمس في بغداد تسمح حُزنها	لا صوت غير قتابل العدوان
هذا هو النبا العظيم يهزنا	ويبيحنا للتيه والغشيان
أهلي هناك أحلّ سفك دمانهر	هتك الستور وكشف كل مدان
ذي فتنة أونكسة أونكسبة	أخرى تُعيد الروح للأشجان

كانت فلسطين السبيّة والنضية والتصيدة بها هما إثنان
فتوزعوا قمر التفاوض جدولا لتبادل الطلقات والشنآن
يا أئمة عبثت بجامع عرضها وتدرجحت في البئر كالأشطان
ما كنت أحسب أن أقوم مُشوشا أرثي العراق ببالغ الأحزان

قل للرجال الشر في عليانهم فضّ العلوج بكارة الإحصان
داسوا على حرر العروبة شهوةً وأشدّ منه تناغُرُ العُربان
يتفياؤن النخل ملء شهبانة تغلّون بها الأحقاد من أزمان
يترجرجون كما القطيع نهيبا وتوجّس من هبة الجدران
يستوطنون الذعر بين كراويلهم على الأطلال تمر في هيجان
يتصفحون خطى الجياد تطلعا لبداية التكوين والعمران
هارون كان هنا وكنا مطلع الشمس المضينة في ذرى الأكوان
ذبي بابل تلك التي عنوانها يستنطق التاريخ كلّ أوان
ماجت بها العرصات حين فُجاءة واستسلمت لمجاهل القرصان
غص القُرات بمانه وسمانه لهنا على المجرى من التيهان
برح المهى أعطاف دجلة نافرا ياغربة الأمواه والحيوان
فبر التعلل والرفاق تسرقوا وتتكسر الخلّان للخلّان

ووبر التججج والصحائف أثلثت ومداد وحي الله كالغديران
 قُبرت أدلة وصلنا بنسيجنا ما أننا في التيه للأذقان
 إني رأيت الآن كيف خيلنا تعدو بلا هدف ولا عنوان
 ورأيت رأي العين كيف جنودنا قد جُردوا إلا من الثَّبان
 ألقوا على وجه التراب كراهة يا ليتهم لشموه بالأحضان
 يا ليتهم - والعوت فعل لازم - لم يركنوا في ذلة وهوان
 عقوا الحسين فلا لواء يشدهم وتقدموا في حلية الثَّوان
 ما أكثر الشجعان يوم خطابة لكنهم في البأس كالأضعان
 كمر من "يزيد" عاث في أحلامنا وأضافنا لحضيرة الغلمان
 كمر من الأيام في أحقادنا وأضاقنا الضراء في فئجان
 ذهب الذين الوعد صنو رقابهم لأستباح بياض الأثمان
 ذهب الذين النار نبض قلوبهم لا يحفلون بجنة السلطان
 من ذا الذي يشفيك بعد ذهابهم يا ذرة في معجر البلدان؟

لولا الملامة والخلاق وهمتي لركبتُ تزق الجن والشيطان
 وقرعتُ أجراس الفسوق ثمردا وعصفت مثل الريح والطوفان
 وحرقتُ رايات النفاق تحزرا وكنت ككل النصب والبهتان

وقأت عين الراصدين تنفُسا
وهنت في القطعان، يا شرالورى
أو فلتعودوا الجاهلية ثانيا
ولتركب الصحراء خلف "الشنفري"
ولتنتف "العبيسي" في كراته
أو تتبع "الخنساء" في تعليدها
بغداد ماج الضبر في نظراتها
سقطت نوارسها على أسوارها
وهنت كل مخافر الطغيان
هَبُوا إلى التبشير بالإنسان
ويعود شأن الواد والأرثان
لكن بغير ملابس الخذلان
لكن بصدق السر والإعلان
لكن بحرق القلب والأجنان
ويخلتُ بالوصل والفرسان
ويخلتُ باللحد والأكفان

قُلْ ولاءك حيث كنت كل ترى
يستيك ماء النار دون كلاله
ومن الصداقة ما يكون مطية
ومن العداوة أن تكون مُحاذرا
لا خير في الشزين يؤمن ظله
من ذا يصدق أنهم بجيوشهم
كَلَّ الذي أحربه أن ظلالهم
وسترجع الأيام رغم جموحها
غير الذي يُعزيك بالإذعان
ويريد منك وداعة الحملان
للذل والتفريط بالمجان
ومدافعا عن حرمة الأوطان
حُمِر الغزاة ومخفر السجان
جاءوا ببعض مبادئ الإحسان
لن تُستطاب وليس في الإمكان
ويعود طلع البشر للسودان

وبيض عشق الرافدين بياضاً
 هذا نشيد الزوج يطنح وجندة
 هذا اعتناق الوصل من سكراته
 يا خيمة الأجداد يأمهر الزبي
 لم أبك فقد أورتاء أوسدى
 هذى المواجه لن يغيب صهيلها
 هذا هو الذرّك السحيق وبعدّه
 هذا هو الفصل الأخير وبعدّه
 أواه يا همم الرجال توقّدي
 آمنت بالإنسان جـ كـ لـ مـ نـ هـ
 تجني موتني موسر الحرمان
 يشلو هواك بألف ألف لسان
 أعياه داء الحبس والكتمان
 إن الذي أضناك قد أضناي
 لكنه الحب الذي أبكاني
 ستظل نبض الوحي والبرهان
 قاع الضياع ودفر النسيان
 لن يسمح التاريخ بالغفران
 جذي فإن الذهر في ميسان
 وكهـ رـ لـ مـ نـ هـ بالغلل والفضبان

ضيفك الآن خريف

أزراج راشد / شاعر، الجزائر

وسريعا هوت الريح بعد أن خدّير البرد يديها
فهوت آثارها خلف مجرّات الحجب
وهناك رأى وجهها لوجه وطننا يسكنه المونى
وأحياء غيّب



يرتدي في الليل، أحيانا، كنبات العجب
وعلى كفّ السحب
تنحني أيامه مثل النصب
جزء صيف التعب
مرة يجثو على قرن الكرن
مرة يجلس في الريح فروتا من لهب
بغته يجعل معلولا سيب

" ازرع الفكرة، تحصد الفعل

ازرع الفعل، تحصد العادة

ازرع العادة، تحصد الطبع

ازرع الطبع، تحصد المصير

مكنا قال لي زائري قرب الغدير

حين عادت روحه بعد المات.

هوذا الآن يقيس ظله في الظلمات

يرسر التربة في عزلته متكئا للطير، في جبهته

العشب ديار

وبكاء الوقت ظلّ

في الطريق نحو أصداء الشجر

أدركته الفلوات فارتداه خبيب الخيل

في الذرى يلمس قطان الهواء
للقرى كي ترقص النسوة فجراً
ويلاعبن أراجيح الغناء.
حين تأتي نجمة يصعد أبراج السماء
وأما الأولياء
صاح، يا نهر الضامر

فلماذا يرجع الموتى غمار؟
ولماذا يصبح الكائن ظلاً في طواحين
الظلام؟



مرة قرب بحرًا من صلالة
شر قال للذي قشر أحلام صباه
بالرمال والرماد والصدى يُلوي نداء
فلو سحبت من ساعدي الموانع
لما غمرت قلبي الحزين المدامع
لعمرى وما حلمي عليّ بضيق
لقد خسروا حرًا وذُلَّ النوابع
فهم شَبَّهَ التَّحط الذي هو راحل
فلو قَبِلُوا نهرى، ستهمي المنايع

إذا حطموا حرفي، فروحى مزارعُ
إذا سجنوا بزى، فبحرى زوايعُ
حلفتُ، فلن أدني لنغلك هامتي
وهل ينحني ذو عزة وهو ساطعُ
فإن يد الحق المبين وراءك
وان خلت أن المنتأى عنك واسعُ (*)



ها هو الآن يذرى شبيه في الطرقات
يسدل الحلم طريقًا، وإلى الخبرة سار ألف
عامر

حين صار قرب قصر من رخامر
فيه كانت ترتدي رقصة الدنيا، اختفت من
ناظريه شر نامر
وإذا الأسوار نهى فوقه طيرًا أبابيل وأمواج
سخامر



هو الآن يسلي قطط القطب الشمالي ويدني
جرة حافية
من حلقه، للغرياء الباردين

يشعل النار، وللبحر يخطط الشهوات

حين مال ظله، وانكمش الوقت على

جبهته، نادى خطاهم:

خفف الوطء قلبني الأرض والأهل تداء
الشرفات

بين أيدي الكلمات.

يا صديقي، هذه الليلة قش،

وهواء الأرض خيل تحني، ليس هناك

ما يعزيني سوى هذا الدخان.

قيل لي لا وقت هنا تسرجه،

لا جرساً للزغاريد.

فلماذا برحل النجم بعيداً،

ولماذا لم تتادمني جبال الذكريات؟

ولماذا لم تلك نسوتنا غير الجفاف؟

ولماذا تنكر النهر الضفاف؟

ولماذا لا يضيء الليل الحباحب؟

ولماذا دشنوا النهي عن الحب وبركاناً لإطفاء

الكواكب؟

ولماذا في المنام فاجأتني بلادي في مررات

الخريف؟

هل هناك سلم خارج هذي المنحنيات أم

أنني

أسأل قبض الريح وقطعان الزيد؟

هل هناك معهد يدرس فيه الناس فقه العشب؟

هل ثمة وقت للزغاريد؟ وهل ثمة بيت

لا يخون حجراً كان لنا ظهراً أو خيبراً؟

هل أنا في حضرة الزيتون وخلخال النخيل

أمر أنا أقبض صحراء بلا ذاكرة؟

هل أنا أبحث عن خيل اللغات في بلاد دألني

فيها السبيل على الرماد؟



في الأسابيع التي خبأتها النساء

في حقول الشيب غنى ملء فضاء

يرتدي زمن الموى وحى ضباب انگلثرا،

لا تسألوني

ها هو الشاعر يمضي مثلما تمضي الخيول

مثلما ترحل في الحلم الحقول

إنه ينفخ أسفار الطوالغ

يكتب الآن على قر الأصابع

محنة الجيل وأحزان المزارع

أنظروا في بلدي تخشى المياه من أساطيل

الضفادع

أنظروا.. لا مطر في مستودعات الأحزاب ولا في

منتجعات الدولة يصغى للمسامح

أنظروا فالبنك منفوخ وخلق الله جانح

أنظروا ليس سوى الحزن على إسفلت

الشوارع

والخرافات تدب في الجوامع

هذه ساحتنا منا مزاد وياغ

وعلى أشفارتنا قد نمت الظلمة أنهار مداغ

أيها الشعب ، لماذا أخذوا الأعلام منا

شر صرنا نتغنى، طلع البدر علينا شاحبا

خلف ثنيات المخارغ؟

* تضمن لعجز بيت من قصيدة الشاعر الحافظ الزايدة الديلمي الموسومة : (على حين عاتبت المشيب).

شمس ساطعة كالفضة

أحمد خلف / قاص وروائي العراقي

أفرزتها الحرب، لتكشف عن بعض سوءاتها عمداً؟ وما سمعناه من أصوات (اختلط حابلها بنابلها) لا يمكن البوح به، أصوات أشبه بنباح كلاب مسعورة، امتلكتها شهوة الجماع أمام أنظار الأشهاد.. في تلك اللحظة الدامية، صرخت - أمتا - بصوتها المتهدج، العليل :

- إني أسمع صوت مجنذرات ودروع أجنبية تعث بالمكان.

ضحكنا في عتّا من تحذيراتها المتكررة. كان أبونا يتسلق سلالم البيت ليصبح فوق السطح، يتوسد ذراعه الطويلة وينام. كانت الريح هناك تترك وراءها دويّاً حيراناً جميعاً حتى أننا نظرنّا إلى بعضنا البعض وسط توسلات - أمتا - في أن تترك تقاعسنا جانباً وتعمل بهمة واحدة لتلا يفلت منا زمام الأمور.. ولما ألقيت بأخر قطعة من ثيابي، عاد الصوت من جديد كأنه ناقوس يرن في بدياء أو كضربات طبل اشتدت قبل الألوان، انبعث الأبين المرتبك من أحد إخواني داخل الدار : يا جماعة هذا صوت ذئاب وربما كلاب تلوط في الجوار. أدركنا أنه يحلم أو يفكر مذعوراً.. اتخذت مكاني بينهم صامتاً أقف بثيابي الداخلية حين صرخت بي شقيقي : هيا أرتد ثيابك أنت أكبرنا هنا!

بداية الأمر لم أفهم ما المقصود بأكبرنا هنا.

- ماذا تريدن منه ؟ كان هذا صوت أمتا متسائلاً

كانت شمس السماء تُسقط آخر أضعتها الذهبية بلسان ملتهب، أشعة ملينة بالأحمر القاني، كان علي أن أحدد ما إذا حل الليل في ذلك المكان، والصوت أخذ يتجسد في السمع على هيئة جمهرة من الأصلاء، تختلط فيها زمجرة الريح.. ريح خفيفة، ناعمة، تكاد تأتي إلينا بلا صوت أو صدى، لكنها ريح واثية تحمل بين طياتها نداءً غريباً، التفت سماعي (ما يثير الرهبة في النفس) صوت واحد من هناك، قبل أن أدفع بابي المنزل وأغني وسط الغرفة المطلة على حديقة المنزل، تلك اللحظة جاءت رائحة محايدة وملأت أنفي وجسدي، والغريب أن الصوت الآتي من بعيد اختلط بتلك الرائحة وقد بدلت من نكهتها، والحق لم تكن طيبة، ما تشمته كانت رائحة حيران متفسخ، ازدادت اندفاة الريح الواشية في الأزقة والطرق تحت الخطى ويأت لها صفيرٌ غريب وغامض، كانت في حقيقتها ريحا مباغتة طيرت عشرات الروائح في طريقها إلينا، كما أنها تفقد إلى تلك الحالة أو السمة التي تجعل منها، ريحاً طيبة، مسكرة، نفاذة أو جذلة، يتشرب بها الجسد كأنه يعتمد أن ينام مبكراً..

اختفى الصوت المدوي من المعمورة.. نسيت.. من الواضح أنني تشاغلّت أو تشغلت لبعض الوقت عنه، سهوت فعلاً ولم يبق للفأل من تربيته، فانقطعت صلتني به، لم يكن صوتاً بريئاً أو محايداً، بل منحني فرصة التفكير الجاد بنوعه، ترى أهو أحد الأصوات التي

- ليأخذ حذر. ألا يسمع أصواتاً مريبة خارج الدار ؟

- آه، تريدان التضحية به إذن !

أصغنا السمع إلى ذلك الهدير الزاحف إلينا، تخطى الحدود والحواسير والبيوت وجاء يحيط في الحديقة الأمامية للدار. بلدا حضوره قوياً دون ادعاء بالهيمنة، فقد فرض علينا سطوته الجبارة، أغلبنا لأذ بالحكمة القديمة - السكوت من ذهب - ومن عصفت به الريح فقد تكأكا عليه القدر بالموت الزوام. كنتُ أعرف هذا وأدركه دون بقية أخوتي. دائماً، لا أحد هناك، وإذ يتقدم الليل المدلهم سريعا تغدو كل نامة تحرك فينا جيشاً من النوايا، ولم تكن نوايا طيبة فقد امتلكتنا الريبة واجتاحتنا الظن مما يجري خارج البيوت. سادت وشوشة وحركة سيقان خفيفة وأقدام تجري مسرعة، غير أن العيون المحدقة بالأسيجة كان لها فعل الانهيار. كل شيء كان يجري سراعاً نحو عمق المدينة ها إني أرى المدينة ترتجف من جزع ولم أكن أعلم أن للخوف رائحة لها طعم الحنظل أو التراب الرطب - وقد بلل القطر، قلتُ : لا محال سيديون بالأطراف يقلمونها (البيوت المتنبهة جانباً سيتم الاستفاد بها على مهل). لست أدري إن كان منزلي في وسط المدينة أم تراه يقع على حافة الموت المؤكدة. إلى أين المسير يا نور عيني ؟ وسمعت أحدهم من خارج السياج يصيح : لا تركني وحيداً بينهم !. لا شك أن الكلاب استكملت انتشارها في الأرجاء كلها، انتابني شعور بالارتياح لما تذكرتُ أنني أحسنت إغلاق باب الدار وأني وضعت القضب الحديد في الرتاج للاستحكام جيداً، لكن الأصوات بدأت تتخذ صورة مغايرة للبدائية، الآن أصبح الصراخ والعويل جماعياً، ضجة من الأصوات والريح أعففت على الآهات زيادة في التركيز على الأسى، وسمعت سقوط شيء نوا على الأرض الصلبة، وصاح صوت وسط الظلام : ماذا يحدث هناك يا عباد الله ؟... انتفضت في مكاني. صرخت : أبونا، أنتهبوا إلى العجز في الأعلى.

لم يجيني أحد. ولما امتدت حبال الصمت بيننا، تلعثم صوت البنت ثانية، كأنها تنذر الجميع من التماذي في السكوت : إني أراهم عبر الزجاج... تقدمتُ حافي القدمين. سرّت في جسدي قشعريره لما رأيت العيون تحلق في واجهات المنازل القليلة المنعزلة كانت الرائحة تبتاح المكان، اندفع جسدي من أخوتي وألقيا بتقليهما على باب الحجرة تعزيراً للحيطة والحذر، ويدون اتفاق معلن بيننا اتفقا على الإصغاء للحركة في الخارج، وأقسمت العجز أنها تسمع صوت مجزرات ودروع، كان صوتها يأتيني أشبه بالصرخة المكتومة أو الترجيع التي لا تكف عن النثير، ضاع شذى الليل وسط همهمة أو حشرجة تختلط كلها بلهات يتصاعد حتى أعلى المنازل، وحاولت معرفة كنه تلك الرائحة التي تشبه رائحة السمك الميت، ولكنه ليس ميتاً إنما رائحة لحم يحترق ببطء شديد والرائحة المؤذية تلتف وتستدير في الأشحاء كلها، وما من أحد يستطيع الهرب من ذلك الأنون العاصر بالروائح الزنخة أو المدوخة أو المثيرة للنفور واشتمزاز الفوس المرفقة. ولما حدثت ملياً من النافذة - أصابني ذهول شديد، رأيت الكلاب تجري عبر الأزقة. بعضها توقف عند عتبات المنازل الهاجعة فيما استمر البعض الآخر يجري خفافاً، عندئذ، تناغم صوت النداء الوحشي مع بعضه، صوت يثير الرهبة والجزع في القلوب، تعالت النيرة الممعدمة، كان إنذاراً أغرس الأصوات الأخرى، طرقات خفيفة على صفحة الزجاج والندى الليلي يغطي زجاج النافذة. هيم العواء على الأزقة وساد فحيح منقطع، تلك اللحظة ارتفع تعيق غراب تائه في سواد الليل، لا شك ستكون معركة دامية لا محالة، ارتقت البنت سلام البيت بانفداعة مضطربة، تبها الولد يقفز السلام ثلاثاً ثلاثاً ليصبح عند السطح، ومن هناك صاح بي : تعال أنظر ما يجري في الزقاق. وكنت أعرف دائماً ما يأتي به إلينا من الأخبار المبالغ التي تستفز هدمنا، ما كنت أرغب في سماع صوته لأنه يذكرني بأصوات الاستغاثة بعد منتصف الليل حين يحترق الموضع في الحروب التي مرت بنا فيما مضى من أيام.

- أتقلدونا .

خيل إليّ أن السمع بدأ يخوننا وأنا نفوس في
عمق مأساتنا ولا أحد يفكر في إنقاذنا أو يفتح نافذة
على حصارنا داخل الدار، التي تحولت إلى سجن
مليء بالرعب والتوجس المستمر، وكان أغلبنا يتوقع
هجوماً . المرة الثالثة، تتقدم الصرخة النائية : تلك
مصفحة أجنبية تكسح الأزقة .

الشارع الضيق غدا مرتماً للقط الهاربة والكلاب
المسعورة، وصوت يأتي ملء السمع :

نكاد نموت . ضاعت عبارته وسط الريح، الريح
تعوي ولا من رافع لها، ينحني تحت الشجر متعثراً
في خطاه ينحني باكياً مما يشهده صامتاً ويراها، وكانت
- أمانة - تلذف الدموع في عمق الدار والنشيج لا يكف
عن الصعود إلينا حتى الأعالي، حتى الشرفات . انقطع
صوت أبنينا ولاذ أغلبنا بالصمت والتوجس غير أن
الأبنين لم ينقطع لحظة واحدة، كان يأتي من زاوية
ناحية وتحبسه قادماً إلينا من تلك الغرف المغلقة في
الدار، كان ذلك صوتاً نائياً يأتيني وأكاد أعرفه والضجة
في الملاجئ لذلك تكففت شيئاً فشيئاً . أنا الوحيد من
واصل التحديق عبر سياج البيت، كنا قد أحكمنا ارتاج
الأبواب، ونحن نعلم تماماً أنهم يتشرون من حولنا
ليلاً، وسوف يتراجعون حالماً ينبلج الصباح عن شمسٍ
ساطعة كالفضة .

ساد رعب مستتب، ترى من أين يأتي الخوف
ويعصف بنا وكيف يغدو جسراً للظنون ؟ انتهت
إلى أننا تركنا - أمانة - في قاع الدار بينما تسلق
أبونا السلالم نحو الأعلى . خيل إليّ : أن لا نأج من
هذه العاصفة الهوجاء . . . الكلاب تركض هائجة
في الدروب وهي تتلفت يمنة ويسرة، هل أوكل إليها
حراسة الأبواب الموصدة أو البيوت المهجورة،
رأيت عبر سياج السطح عشرات العيون تحديق
مبهورة أو غاضبة . . غدت المعركة شرسية بين فريقين
مستعيتين من أجل فوزها بالكأس المعلى، ولازمتني
حالة القنوط لما أدركت أن الجميع يدورون في فلك
واحد من الرغبات الحمقاء، لا أحد يلتفت إلى
أحد . هيهات أن تنتهي ليلة العواء هذه، والغريب
أن العواء كان يتعاضم ويرتفع كأنه يضع لحناً أو
نشيداً دائماً، كل نبرة أو نامة فيه تحيلنا إلى بحر من
المجهول . أي بحر سنستقل في سيرنا الحثيث نحو
مرمانا وغايتنا . ولما ألقى نظرة عابرة على وجوه
العائلة، كان من العسير عليّ تحديد أهمية إنقاذهم،
أي قارب سوف يرتقون ليعبروا إلى أين ؟ . . .
عليّ أستولى عدد من الذئاب (وربما كانوا كلاباً إذ
من الصعب على العين المجردة تمييز تلك الاندفاع
في الأزقة والحارات) على شوارع المدينة، سمحت
من يصيح :

التباس

عفاف الشتيوي / كاتبة، تونس

التباس.. كل شيء محض التباس
تناهي القافية إلى وحدتها الأولى التباس
تماهي حضوري بغيابي التباس

- إهداء مجهول -

الأشياء من حولي ترتل طقوس هدونها الرتيبة...
ذاك الهدوء المخيف المنذر بالانفجار... أنا على
العكس... كانت بي رغبة ملحة في الانفجار... في
التنبؤ باحتضاري..

هدوء الأشياء المتعسف عليّ سحب مني يوما
آخر أضمه إلى شغفي بالحدود الخارقة، الحدود التي
توقفي كل يوم عند الحدود نفسها، تلك الحدود التي
تفصلني عني..

يوم آخر ينسحب في صمت حافل وسط تواطؤ
سري بين الأمس والغد... والساعة، الساعة ذاتها
تعيد دوراتها الرتيبة، ترتل سفر التباسها بما أتى وما لم
يأت، بما سيأتي ولن يأتي..

هي اللحظة عينها تراول طقوس اغترابها المعهودة،
تراوغ كما عهدتها ثم تنسحب في خفي، اللحظة هي
نفسها حفظت أبجدياتها السحيقة وقواعد الرتيبة..
أقف عند اللحظة ذاتها أحاول أن أؤخر زوالها، أن

أثبتها أو أثبت عندها، لكنّها اللحظة، لا تثبت ولا تثبت
على شيء تستمر في رحيلها المعهود إلى اللامرتقب،
اللامحتمل، المجهول، المملوء بالشك.

إلى هذه اللحظة أنتظر ما من شأنه أن يقلبني
من حجاب الأيام السافر... سأنتظر حتى إن كان
الانتظار متعة.. هي تقول بلا صوت.. تأمل
الضباب الحام.. تأمل أفول الشمس... إيدانها
بالانتهاء... الوجوه المهرولة المؤذنة بنهاية تزحف
نحو بداية جديدة... بداية تزحف نحو نهاية وشيكة.

لا بدآن ما أنتظره يتظرني في زاوية ما من هذا
العدم... كالعادة أنتظر قطار الساعة وأعلم أنه سيأتي
مهما تأخر... لكنّه سيأتي ملوّحاً بانتظار جديد..

كالعادة أقف محاطة بوجوه لا ألفها عادة، أنتظر قطار
الساعة... وأعلم أنه سيأتي مهما طال أنيه ومهما طال
انتظاري فهو يشق على النظرات الكالحة المتهاكة على
الساعة الدائرية المائلة أمامي منذ حقب من الانتظار... لم
تكن الساعة مربعة الشكل على الأقل كان من الممكن
أن أحتمي بإحدى زواياها فأمن من بعض التباساتها...
أما وهي دائرية الشكل... يقول صوت...

إذن سيأتي قطار الساعة السابعة ليتقاسم معي طقوس
الانتظار / الاحتضار الرهيبة... ربما أعياء احتضاري
فأبى إلا أن يقاسمني بعض وجوه الكالحة...

لي... لكن... هو صمتي يغنيني إلى عدي...
أحاول أن أعدل أشياء تأتي التعديل... أحاول أن أؤلف
بين أشياء أجهل ماهيتها... ثمة شيء رهيب بدأ يؤلف
بين الوجوه والأشياء من حولي... ثمة شيء زائف
يرتل طقوسه في الأحداق... ولا يسعني أن أطالع
بملامحي المبعثرة...

شيء ما التبس فألقى بي في فخ ما أسميه تعسفا
اللحظة... ليس الوقت ملائما للتفكير... الوقت ملائم
للمزحف نحو المجهول يقدر من المجازفة والاختراق...
لكن... كل شيء بعيد ويفقد توازنه... كل شيء
رهيب متناوئ... كل شيء بعيد، يفقد علاماته...
رفعت بصري... إلى أعلى فارتد إلى أسفل... لم أر
شيئا... كل شيء ضبابي... لا سماء في الأفق... لا
أرض تشد البشر إليها... وجدنتي قد مايت عن الأرض
وبدأت أرتفع إلى أعلى... لكن، أعلى لا يوجد شيء
على الإطلاق... إلى أين أرتفع إذن؟ لم أر أحدا
أمامي... خلفي... إلى جانبي... الوجوه المهرولة
لا وجود لها... بعضها بدأت ملامحه تتضعب في
الضباب... بعضها وغاب عني البعض الآخر.

باتت الأرض هلامية، باتت الجدران هلامية...
السيارات أيضا، المنازل... كلها فقدت مستقرها
وأخذت تسبح في فضاء... شيء ما التبس فوش العالم
أو ربما بدأ العالم يستعيد نظامه... لست أدري...
لكن عشا حاولت أن أتثبت بشيء ما، حاولت أن أعود
إلى الوراء، أن أتقدم إلى الأمام... لكن لا أمام ولا
وراء فأنا لا أقوى على التقدم إلى الأمام أو العودة إلى
الوراء إذ لا شيء أمامي أو ورائي، لا شيء ينتظرني
لأتقدم إليه ولا شيء انتظرني لأعود إليه... لا شيء
على الإطلاق عدا ضباب حالم لا حدود لامتداده...

من أسأل يا ترى... هي تقول بلا صوت... هل
سيمعني أولئك الثابتون في اللاتيات، الزائلون في
اللازول... قطعاً لا أحد يقطع سبل أسئلة خرساء
تنتهك احتضاري فقد التبس كل شيء، حضوري
يغايي، انتظاري باحتضاري، ما أتى بما لم يأت وما لم

مرة أخرى أجذني ملتبسة بالالتباس عينه... مرة
أخرى أقف أنتظر ما من شأنه أن يقلبني من تعاقب الأيام
السافر ومن تواطؤ عقارب الساعة الدائرية الشكل...
إلى هذه اللحظة أنتظر ما من شأنه أن يقيني من التباسات
لا حدود لالتباسها...

أقف بيني وبينها أحاول أن أفك شفرات هذه اللحظة
التي تخترقني بخيالاتها الصامتة... تارة أستحي من
شئتي وأخرى يشبه علي وجهي ثم أبحث عن مطية
إلي فتخونني الدروب التي أدرك ويدركني عمى الأشياء
فأفقدني شيئا فشيئا، وينتس حضوري بغياي ويبدو كل
شيء محض التباس... التباس التباس...

رفعت ناظري فلم يقعا على شيء... التباس... أين
اختفت الساعة الدائرية الشكل؟ أين عقاربها الفضية هل
غيرتها بأخرى مربعة الشكل... يبدو أنه استجيب لطلبي
أخيرا... هل علي أن أبتهج لحصول أمر من هذا القليل؟
لست أدري... أين الوجوه المهرولة؟ أين ملامحي
المبعثرة؟ ما يجب أن يحدث هو أن ألتصق وأتوادم
معي لا أن أفقد ملامحي بهذه الطريقة... لكن
الوجوه المهرولة... أين هي...؟ هل كنت عن المهرولة
أم كنت وحدي المهرولة؟ كيف تكف عن المهرولة؟ مرة
أخرى رفعت بصري... لكن الساعة الدائرية لم تكن
موحدة... نظرت إلى يميني نظرت إلى شمالي...
أمامي... خلفي... ربما ابتلعها الأرض... الأرض
أرادت تخليص البشر من لعنة الانتظار...

كيف سأدرك ما إذا كان القطار أتى أم لا... ترى
هل أتى القطار... هل أتى ولم ينتظرني... أحاول
أن أفك التباسي وأنا أقف في فخ ما أسميه اللحظة...
أحاول أن أفك التباسي وأما واقعة بين الممكن والمحتمل
والمتربق واللامتربق.

بدا قارب على الانتهاء... ثم أوشكت على
الابتداء... فيما أسميه تعسفا اللحظة... الفاصلة بين
ما أتى وما لم يأت بعد وبين الممكن أن يأتي وضعت
احتمالات شتى... رؤوس أقلام... هكذا بدت

يأت بما لم يأت بعد وما لم يأت بعد بما لن يأتي أبداً. لا مساحات بين الممكن والمستحيل أدون بين خاناتها رؤوس أقلام... كل شيء فقد حضوره في عنف ما أسميه تمسكاً اللحظة... فالمستحيل التيس بالممكن والممكن اللامحتمل تداخلا بالمحتمل، والمترقب واللامترقب باتا توأمين.

زحف اللايقين ومحا كل يقين وأترع ما أسميه على سبيل المجاز اللحظة، شيء من الشباع وقدر عتيف من الفراغ بدأت رقعته تسع وتجرف ملامحنا... حلت اللعنة بالبشر فأفقدتهم آخر ملامحهم... بدأت أستعد لفقداني... أنا من كنت أستحي من شتاتي، لن يبقى لي شتات أستحي منه.

وأنا أستعد لمواجهة آخر أشكال هذا الالتباس، حاولت أن أستحضرني فلم تحضرني شاردة أو واردة... حاولت أن أسوي لي حلما يلود عني سفر التباسي فأبى كل حلم أن يعايت تداعياتي الأخيرة... هل قاربت على الانتهاء... بل قاربت على الابتداء... لكن ما الفاصل بين الابتداء والانتهاء؟ ما الهنئين ما حضرنني وما لم يحضرني بعد؟ ولما الهنئين لما أتى ولما لم يأت بعد...؟ ما مازال يجازف بطقوس الانتظار ويحتهن سبل الاحتضار...؟ لا حد على الإطلاق إذ لا خطوط فضية تفصل بين الزائف وغير الزائف... بين الممكن والمحتمل وغير المحتمل أيضا... إذن قاربت على الانتمجار، هذا كل شيء... هل حين أنفجر سيتهي كل شيء...

كل شيء يتعقني إلى ما أسميه على سبيل المجاز رجيلا وما هو برحيل... إذ لا حد يفصل بين المضي والعود في الأخير الذي يضمني إليه...

ولم أستطع أن أرفع بصري إلى أعلى خشية أن يرتطم باللاشيء... فظنرت إلى أسفل فارتطم بالأرض... ثابتة على خيالاتها المعهود... الأقدام راسخة فيها وعمود قد غرس فيها منذ حقب من الانتظار يوزع انتظاره على المستظرين... لم أفر على رفع بصري لأبين ماهية ذلك العمود إذ أردت أن أتأكد من أنه العمود نفسه الذي يترقبني منذ حقب من الانتظار مؤشحا بتلك المسحة الدائرية.

هرولت الأقدام التي كانت راسخة على البلاط... أما قدمي فعلى المكس ازدادت وسوخا في الأرض... سمعت أزيزه، صوته الملوّح المحمّل بما لم يأت لكتني لم أرفع بصري... بنا كل شيء كالعا حين استعاد وضوحي البليبي، يذوت أكثر شحوبا وأنا أتعقب صفيحه الأخير... إلى تلك اللحظة لم أفر على رفع بصري... ثبت بصري على قدمي الراسختين في الأرض... أما زلت أحمس أن أرتطم باللاشيء إذا رفعت بصري؟ لا شيء لا شيء على الإطلاق... هي الساعة الدائرية توزع دقائقها على مهل تحيّي بانسامة عابئة ملوّحة بما لم يأت... عدلت وقتي تأبعا لفصل الانتظار القادم.

الملحمة الهمبرتية

شوقي الصليحي / كاتب، تونس

الوحيدة المقضية لأرقى مراتب المعجد الإنساني. ومعوله في ذلك، على اللغات الحية المتنوعة، التي يحلق التخابل بها، حيث يتولى غزلها ببالح الحذر، كشبكة من يخيوط العنكبوت حول طرائده من كل الجنسيات. تمكن من إثبات منقطع النظر، لعق جدواه من الناحية السياحية. إضافة وأن السيد همبرت أبدى ولعه بهذه الشاعرة البائية، والتي توشك تفقد نقادها، بسبب ملوكات جللة من لحالم الثقافة. فطفق يتأمله، بصفته الحلقة المفقودة في طريقه نحو مخلوقه المتوحش، الذي يمني النفس في العثور عليه. لكن الدليل، الذي كان على درجة عالية من المكرو، لا يتحلى بها الشعراء عادة... قد قاد السيد الهمبرتي على عجل إلى مبتغاه. في إثر حوار موجز وبالح العمق، انطلاقاً من قاعة النزول الفخمة، أين أختتمت أعمال المؤتمر الدولي حول علم أصول الإنسان... منسلين، رفقة بعض المعاونين الأشداء. وقد سلكا طرقاً غاية، خارج المدينة، إلى منطقة تسمى برج النعام.

وهي واحة، خارج مدينة قبلي، مسربة في عزلة وحشية، من أشجار النخيل، والسواقي الملتفة كالأنفوان، حيث المياه خضراء وراكدة، والبط يسبح في المستقعات، والحشرات بأنواعها تموج في الهراء. واصطفاق أجنحة اليمام الباحث عن مخارج

لقد طار السيد همبرت، وهو شيخ أنثروبولوجي في العقد الثامن من عمره، إلى موطنه المتحضر، مذهولاً بالإنجازات الخلاقة التي شادت الأقدار أن يثرها على جبين الإنساني. فلقد عمل جاهداً، ييقين لا يتزعزع، على إثبات أسبقية الإنسان الففصي الأول على نظيره الأسترالي... مجبراً، منذ القدم، بحب لا يتغيب للفارة السمراء. حيث قادته يد الدليل إلى استجلاء جملة من الحقائق، المتوهجة بالفرادة والعبرية. والتي ما تلبث أن تعود على إفريقيا برمتها بالخير العميم.

استطاع الدليل، وقد أصفى جيداً إلى محاضرة الأنثروبولوجي، والتي وجد نفسه في معتركها على سبيل الصدفة، رصد نوایا هذا العالم الأكمي. فلم يعدم الحيلة في الوصول إليه، والتحاو معه. حيث بشره وأن رحمت من السماء قد ألقت به في طريقه، ليفضي إليه بسر عظيم. وتحدث بينهما عرى صداقة سريعة وفعالة، اقتنع على إثرها السيد همبرت بجذوى الشبث بتلاييب هذ القدر الإلهي.

أما الدليل، فما هو سوى شاعر محيط، بسبب دمامة مفرطة، ألقت به خارج أسوار جنة القريض. إلا أنه ظل على صموده واعتداده بذاته، فلقد كان يؤمن أن الرجل رجل، المهم أن يكون أجمل من القرد بقليل، تاركا بذلك عالم الفن لأهله من ذوي الوسامة. السيل

ورقبة القصيرة العظيمة، وشعره المجعد المسحوق، وقد تخللت حبات قليلة من الشيب، تدل على قدم جيولوجي، سوف يتولى السيد همبرت إثباته فيما بعد. فها هو يصمق، وقد وقعت عيناه على حلمه المتعيب. فندت عنه صرخة مكتومة، ولوح يديه للجميع، بفرح هستيري، أمراً إياهم بالجمود واتباع الأوامر. في حين تولى بمفرده الإقتراب على مهل، من المارد النائم في فجوة الدغل، مزيجاً عنه أغصان الأشجار، مصغياً بكل انتشاء للأنفاس المترددة من الأعماق الأكثر أصالة لأسلافنا الغابرين. كان جيار معقراً بالتراب، وعلى جبينه التمتعت ذرات من رمل بلون الثير، وخطوط متموجة كروغو من زبد البحر. بدا كمركب تقاذفته الأمواج، ليرسو محطماً، وقد دفن في رمال الشاطئ.

لئن كانت الوقفة المتصبة، هي سمة الحلقات الأخيرة في سلم التطور البشري، فإن جيار قليلاً ما كان يُرى واقفاً، إلا لقضاء أمر قد قدر. ذلك ما كان يملئ بمخيلة الدليل الشاعر منذ صباه، فلقد رأى العديد من الهمالوج البشريّة الشاذة والغريبة، التي رشحها لتتألم إعجاباً صديقة العالم الفذ. لكنها تلاشت برمتها، مع مرور الزمن، من سجل الذاكرة، حيث تلتصع صورة جيار الخالدة التي لا تزول، وقد آن الأوان للإفادة منها... لكن جيار في شغل شاغل، لا ييدي حراكاً للجلبة، التي كانت تتصاعد من حوله.

يذكره في مرات نادرة، باحثاً عن نبيهه الحارق، وهي اللحظات القليلة التي يكون فيها بقوام شبه متصطب، مستعيباً، بعزلة خمرية، عن فكرة النديم، والتي تثير شكوك الشاعر رجماً بالغيب. خوف أن يكون له مرافق يتواصل معه. ؟ كان الأطفال يطاردون الرجال المخمورين، وهم أناس محترمون، انزلقوا إلى مهاري الحضيض، ومنذ اللحظة التي يعثر فيها عليهم سكارى يخرجون من الحياة العامة. لكن جيار لم يدخل الحياة العامة، من يوم مولده، ولا يبدو أنه كان صاحباً في يوم من الأيام. وذلك ما جعل

للشمس، بين ذرى سعفات الجريد المتمايلة. وقد أحاطت بالبرك المائية في هذا الدغل الكثيف، كتبان من الرمال، غزا أذانها البلب، وقد تسلقها ديبب المياه الراكدة، وعلتها رمال مشرقة الفياء، تستعي في قمتها بركام من الأوراق المسحوقة، تحت تشابك الأغصان المتدلية، حيث خشخشة الزواحف والأفاعي، فجوة، هي بالتأكيد ليست المكان الأمثل للنوم. ولكنها بالنسبة لجيار، الرجل الطبيعي الوحيد في المجرة، الذي يقدر قيمة السبات الطويل في العراء، بمثابة فردوس مفقود. كهل أربيعيني، ربما لن يجد الدليل الشاعر منهجا لوصفه، خارج ميول التعبير الشعري الغابرة، حيث تقول القصيدة القديمة: «هو الزنجي ذو الفرو الطويل الأصلم». مع التدارك، وأن جيار لم يكن طويل القامة، أو ذا قد أميف، وعندما نضيف العبارة الثانية، يكتمل المشهد برمته، إذ يمكن القول إن خلقه مضبراً تصبيراً. تبقى مسألة اللون، وهي مسألة غير جوهريّة، من وجهة نظر إفريقيا السوداء. إلا أن السيد همبرت أبدى هياماً بالنوازع البدائية، لشعوب إفريقيا السوداء. قد أولاهما القيمة المثلى، التي لا يمكن الإستغناء بها، لدواعي أنثروبولوجية. على وقع الأوصاف الشعرية، التي تبرز بها الدليل، ذو الوجه البدائي، بخصوص جيار الخالص البدائية، كان السيد همبرت يشق بتلهف طريقه عبر ممرات الدغل. وقد تبلورت في مخيلته فكرة خاطئة عن طريده النائمة، بسبب التهويمات الفنية، التي يتعمدها الفاوون عادة من فحول الشعراء. فترأى له قطعان من السمّر المقاتلين، ذوي العيون المتفتدة، والمتحفزة للقتال على الدوام. زيادة على ما يمكن أن تصفيه غريزة الدغل، إلى وحشيتهم المنتشرة من مهارات بدائية، خبرها السيد همبرت أثناء أدائه لواجبه المقدس، إبان الحرب الفيتنامية، لبث زهور التقدم في قلب الدغل الآسيوي البربري.

لكنه فوجئ بجيار المسكين، الكهل المخمور على الدوام، بعيني الزائفتين، وجسده الجبار الذابل،

وجود التديم، كفكرة صوفية أو خميرية، ذات بعد أسطوري. وبذلك تمت تربة جيار من البعد التاريخي الدرامي لمدلولات السكر الثقافية.

لم يكن السيد همبرت، المتحلي بالروح العلمية، في عجلة من أمره. فلقد وضع متاع الحاضر المتخيم، ليقتنص ملاحظاته القيمة، ويرصد كل حركات وسكنات حقل بحثه الفريد. ومما يجب التنويه به، أنه خلال الثواني الأولى لأبحاثه المتوجسة، طفق يفتش سرا في الجوار، عن آثار لجماجم أو بقايا طرائد، قد يكون جيار المسكين قام بافتراسها. ١ ويمرور الساعات، تملل جيار لمرات عدة، متقلبا على جنبه، وقد خاب الرجاء في صحوته. وعندما انتصب بعد لأي، بجذعه المترنح، واتسعت حدقاته المحمرتان، مجيلا بصره في الحاضرين، كحيوان مريض، شعر السيد همبرت نحوه بدفقت هائلة من حنان أبوي. وبدون أن يشعر اقتراب منه، واتجهت يمينه إلى جيبته، تزيح عنها ما علق بها، بحركة في غاية النعومة، وكأنه يزيل غبارا سديما، عن وجه قناعه الجفوي نادر.

ظل جيار، مذهولا، ولم يكن يبدى أي نوع من أنواع التواصل، حتى مع الذين تم جلبهم من أبناء جلندة من الفلاحين، وكأنه لا يعرف اللغة على الإطلاق، ولا يحسن التلويح بالإشارة. وهذا بالتحديد مالم يكن يحلم به السيد همبرت. لقد باع الشاعر رمز طفولته، جيار، للعالم العربي، مقابل ثمن بخس، دولارات معدودات، كما باع القصاد من قبل، ميثا بذلك كلتا قدميه، في مستنقع المهانة إلى الأبد. استأذن الأنتروبولوجي من لهم منتهى الأمر، في مرافقة وحشه البدائي إلى أنوار العالم المتحضر. وبذلك، أمكن لجيار النوم محلقا، في الفضاء الرحب، كنسر وافته المنيّة في الجو. إذ سرعان ما ملأت صوره الملونة أرقى المجلات، والنشريات العلمية، جنى بفضلها السيد همبرت ثروة طائلة. وقيل إنه تحصل على تشجيعات مالية ضخمة، من رؤوس الأموال المولعة

منه الأتمودج الأكثر فزادة لدى السيد همبرت. لم يؤذ جيار أحدا، ذلك ما كان الدليل يحيط به السيد همبرت علما. فلقد تنبه إلى ما يبدىه العبقري، من توجس، من سورة غقب محتملة للوحش الغافي، حيث أفضى السيد همبرت على الملاء وأن الايذاء، باستعمال أبسط أنواع فنون القتال، هو فعل ثقافي. لذا، ثبت بالمعانة الملموسة، تربة السيد جيار من هذا الجرم، المشوه للخصال البدائية. في حين كان جيار في نظر الشاعر، مجرد أسد مخمور، يجر لبدته إلى العرين، إنطلاقا من الأسواق الشعبية، أين تتوفر سلافة الدن. ولو أمكن لهذا المارد أن يصحو تمام الصحو، ويستعمل جبروته الكامل، كما يروى عن أسود الزيد في بغداد، إبان الفوضى العظيمة، لصارت تجبى إليه القوافل، محملة بالجرار المعتقد، من عصور النوم الأكبر، وعهود السبات الأبدى. غير أن عشقه للصهبا، أتلّف لديه أوقات الصحو، مما حدا بهمبرت لإثبات خطير، ينفي بموجبه، أن يكون جيار قد تعامل قط مع أي منتج، من منتجات الحضارة المعاصرة، فهو لا يتكاد يصحو بريح صبح وغسق، مما سيجعل منه ماصبة المستكشفين، فيما سيحرص همبرت على الذود عنه، بمنعهم من الاقتراب منه، مانحا الفنانين حق الإحاطة به، بتة تحليله.

يجزم الشاعر لهمبرت، أن جيار يتمتع في عزلته، بأفضلية أدبية على جميع سكارى الكون. حيث استبدل فكرة التديم، التي لا ينكرها إلا جاحد مسطول، بالفرق الدائم في بحيرة سبات علمي، ميثا في توحده قيمة المبادرة الفردية، بمداولها الليبرالي والوجودي. ومن له فكرة ولو بسيطة عن النوم، سمعته العالمية المشعة، لن يتجرأ على الإدعاء بأن أصحاب القبور أنفسهم، في حاجة إلى من يقارعهم، في هذه الكأس المترعة بالضياح. إضافة إلى أن جيار، الرجل المدمم، كان يحتمي كحولا، جمعت في الأصل لإشعال الأعطاب في الموافد. إنها مشروبات انتحارية فردية، لا تستدعي

بالبحوث العلمية، مكتنه ما فاض منها من إعداد بيئة طبيعية، مماثلة لبرج النعام. ! لكن جيار، الذي تماسك للعيش لشهور، لغرض إتمام السيد الهمبرتي لأبحاثه الخارقة، قد ساءت حاله ولاحت في مقتلته نذر الموت المشؤومة، اقتنصها رسام مغمور في لوحة زيتية متعلمة النظير، أرسلت به دفعة واحدة الى جحيم الشهرة. لكن جيار المجاهد للجميل قد فارق الحياة، لأسباب غامضة، مسلما السيد همبرت ليثم أنثروبولوجي عقيم. وقد أشيع فيما أشيع، أن أمعاءه لم يتسن لها التأقلم مع

جودة الأصناف الرفيعة من الخمور المعتقة، بالرغم من تولي السيد همبرت سقايته خفية لأحقر أنواع الكحول الملتهبة، ليذفن في الأخير بمسقط رأسه الطبيعي، استجابة لدواعي أنثروبولوجية صرفة، في طقوس من الإجلال والرهبة، لم يحظ بمثلها مشاهير العالم الراقي، وقد حظيت الإنسانية بلوحة زيتية مذهشة، عن كائن مغترب يحتضر، وتفضل الشاعر ببالح الأسمى، أمام حشد من المشيعين، ليرثيه بقصيدة عصماء، تغزل فيها بالسجايا البدائية النقية للإنسانية.



مكتبة الحياة الثقافية

عبد الرحمن مجيد الربيعي

نذكر منهم على سبيل المثال حميد سعيد، فوزي كريم، علي جعفر العلاق، حسب الشيخ جعفر، فاضل الغزاوي، وكان معهم الراحل سركون بولص الذي ترك مجموعة من الدواوين التي رسخت تجربة قصيدة الشر في الأدب العراقي

وتنوع تجربة الشاعر سامي مهدي بين كتابة الشعر وترجمته، إضافة إلى الدراسات الأدبية الجادة التي صدرت في كتب منها كتابه المرجعي "الموجة الصاخبة" عن تجربة جيل الستينات الشعري في العراق، وكذلك بحثه عن المجلات الأدبية العراقية، وأخيراً لا أخيراً دراسته المتميزة عن تجربة الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ.

ويطيب لي شخصياً أن أصف تجربة سامي مهدي الشعرية بالتجربة الأنيقة، فهو على درجة من الوعي، بمدى المفردة الشعرية ومكانها في القصيدة ولذا فهو لا يثرثر أو يسهب - هل هذا لأنه جاء الأدب من الإقتصاد الذي يحمل شهادة عليا فيه ولم يدرس الأدب دراسة أكاديمية؟ ويمكن لمن تابعوا تجربته منذ ديوانه الأول "رماد الفجيعة" (سنة 1966) الذي كان مفتوح التجربة الشعرية الستينية العراقية زمنياً أن يتأكدوا من هذه المسألة.

وقصيدة سامي مهدي قصيدة بقدر أناقتها اللفظية

« لا قمر بعد هذا المساء »
لسامي مهدي (العراق)



بين آخر إصدارات الشاعر العراقي سامي مهدي ديوان بعنوان "لا قمر بعد هذا المساء" وسامي مهدي هو أحد أعلام جيل الستينات العراقي الذي يهتم أسماء، مازالت تثرى المشهد الثقافي العربي وليس العراقي فقط.

هي ثرية بالدلالات، إنها قصيدة "متفكة" إذا جاز لي التعبير، لكنها تلك الثقافة التي لا تدفع نحو اليأس اللغوي بل نحو الغنائية الصافية. وهو شاعر يبدع عندما تطول بين يديه القصيدة أو عندما تقصر وتتكف، أناقتها هي هي، لنقرأ نص قصيدة "خنازير الغابة" الكامل مثالا:

يحملون الكثير

تحت أباطهم وأطافهم

ويكادون يهرون من وزر ما يحملون

كم ترى يكرهون؟!

كم ترى يدخرون من السم ؟!

كم ينفثون؟

كم ترى ابتلعوا من صلال، وكم أكلوا من ثعالب

حتى تكون لهم مثل هذي البطون؟!

ولنذهب إلى مثال آخر هو المقطع الأول من قصيدة "رحلة التيه":

(كأنك فارقنا من قرون

كأننا فقدناك في زحمة العابرين

وضعنا كما ضاع في السوق طفل صغير

فهل أنت ضيعتنا

أم أضعناك نحن؟

فما عدت تدري ولا نحن ندري

إلى أين كان المسير ؟!)

هذا السؤال الحائر والمجير (إلى أين كان المسير؟)

هو سؤال كل عربي في زمن اختلاط "الحابل بالنابل"

وبات السؤال عنواناً لأرق ونিশانا لحلم.

ومن بين القصائد ذات الدلالة قصيدة "حاكم"

وهذا مطلعها:

(بدا شاحبا

ناحل الوجه

مستزفا

بل علبلا

وليس له ما يلوذ به من كلام

يحاول أن يقنع الكاميرات بحنكته

وهو لا يستطيع سوى أن يعذب أوداجه

وها هو ذا خطمه يتدلى

وأطرافه تتراخي

وتأكل من روحه رهبة كالجذام

لقد ذبلت بسمه الظافرين على وجهه

وانطوت في كهوف الظلام

وقد شاخ في خمسة وثلاثين يوما

فكيف سيفقد إذا مر عام ؟)

هي صورة لوجوه كانت وأخرى مازالت في متحف الدكتاتوريات لا أقول العربية فقط بل العالمية، آخر قصيدة في الديوان وهي قصيرة جدا تحمل عنوان "ترتيل":

(لن نقصع في الخلوة قمل الكلمات أو نلنن في السرّ ثدي الصحراء

بل نأثي ربحا جامحة من كل الأنحاء

ونعيد معا ترتيل الآيات)

كان الشاعر أراد أن يرسم ملامح التحدي والإصرار وسط هذا الخذلان المريع وبذا تحول إلى حاد لا إلى نادب مقصي.

يقع الديوان في 102 صفحة من القطع المتوسط - سلسلة "شعريات عربية" التي يصدرها بيت الشعر الفلسطيني - رام الله بالتعاون مع اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم وبدعم من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - الأليكو.

« سنعود إلى الجبل الأخضر » لسيف الرحبي (سلطنة عمان)



بين آخر إصدارات الشاعر العماني سيف الرحبي كتاب بعنوان «الصعود إلى الجبل الأخضر»، وقد عرف عن هذا الشاعر المتميز شغفه بالكتابة عن سير الأماكن التي يمر بها، وله عدد من الأصداوات في هذا المجال آخرها الكتاب الذي بين أيدينا موضوع الحديث.

ونجد الرحبي لا يغادر الشعر حتى في ثره إذ أن سرده نسج بلغة شعرية عالية عرفناها من خلال قصائده التي أسست لتجربة قصيدة النثر في الشعر العماني ورفقة تجارب شعراء آخرين مجابلين له جعلوا قصيدة النثر شاغلهم أمثال الشاعر سماء عيسى وآخرين.

جاء في الإهداء : (إلى ناصر الأب وناصر الابن، وإلى عزان، حضوركم في أعمالي وهبني قدرة الاستمرار في الحب والحياة).

ثم يورد بعد الإهداء مقطعين الأول لمرديك ينتشه جاء فيه: (من أين تنشق أعلى الجبال، هكذا سألت نفسي ذات مرة، وعندها عرفت أنها من البحر تطلع ..

هذه الشهادة مرسومة على صخورها وعلى جدران قممها. من أعمق الأعماق يتفني على أعلى القمم أن تصعد إلى ذروتها).

والمقطع الثاني من محمود درويش وفيه:

(مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني)

ولهذين المقطعين - المدخلين علاقة وثيقة بالنص الذي ينشر بشغافية عالية. ولتقرأ هذا الدخول الشعري لعالم الكتاب وفيه يقول الرحبي :

(الجبل الأخضر

وهو يستريح في ظهيرة قانطة

بشبه عرين أسود

تسبح رؤوسها الوردية العاضبة

نحو البحر

ويتبدى حين يكون الجو غائما على شفا مطر سفينة أسطورية).

أليس هذا الشعر بعينه. الشعر الذي لا يبحث فيه عن قواف ثقيلة فرضها، الايقاع بكلمات إرضاء لعمود الشعر حتى ولو كانت طارئة على القصيدة ؟

وسيف الرحبي ما أن يمضي مسترسلا في سرده الواصف إلا وأعادته الشعر من استرساله ليزنر نسبه ويثريه به، فقرأ مثلا :

(تفتح نهد الصبية

شبه بتفتح زهر الرمان "الجلنار"

«الذاكرة والإبداع»
- قراءات في كتابات السجن -
تأليف عدد من كتاب المغرب



هذا الكتاب مهم جداً في موضوعه وما أحوج الأدباء والمثقفين العرب الذين عاشوا السجن السياسي وخبروا تجربته الثقيلة لأن يحذو حذو كتاب المغرب فيعقدوا ندوات عن تجاربهم ليصدروها في كتب تصبح وثائق عن الأحداث التي مرت بأوطانهم وكانوا شهداءها بقدر ما هم شهودها (بدأ الأمر في صدور روايات موضوعها السجن).

أن كتابا مثل «الذاكرة والإبداع» - قراءات في كتاب السجن» الذي يضم أعمال ندوة نظمها اتحاد كتاب المغرب بتنسيق مع فرع الاتحاد بيني ملال عام 2010 بدعم من ولاية جهة تادلة-أزلال وقد صدر الكتاب بدعم من المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان في المغرب.

في الوديان والأخاديد الخضراء
الآن تأكدت من ذلك باندفاع
يوصل الخيال إلى مشارف الرغبة
في السي والقتال).

كان هذا الكتاب سمفونية تتداعى فيها وتتعانق الأحلام وتتش الذكارة في استرجاع لسير من مروا من الأجداد وضمخوا المكان بعطرم وحكاياهم، ومازال صهيل خيولهم وأصداء مواويلهم وإيقاع ديكاتهم ماكناً بين صخور الجبال التي يشقها المؤلف وهو محمول بتداعياته التي لا تتوقف عن الأنيال.

يقول عمّا يحسّه :

(ذكريات المحارب محاولاً أن يستعيد الوقائع المعصية وهي تهرب منه في أعماق الأخاديد المليئة بالظلمة وأزيز الزواحف والحشرات).

ويكاد قارئ هذا الكتاب الجميل أن يظل على انشداهه بلغته وأبعاد نظر مؤلفه السياسي.

يقول: (شعوب الحجر والنبات والأشباح تنزوي قطعانها في ظلام الظهيرة، في دنو المسحب المجملطة بالهواجس والسيول).

ورغم أن الكتاب يحمل إسم «الصعود إلى الجبل الأخضر» إلا أن فيه قسماً ثانياً أقصر من الأول بعدد صفحاته وهو أيضاً سيرة مكان وعنوانه «أسطنبول طفولة اليمام»:

هذا كتاب يقرأ بمتعة لشغافته العالية، وللرحي عدد من التأليف في مجال سيرة المكان فالرجل رحالة، درس وأقام في عدد من المدن العربية والأوربية وكتب عن مشاهداته كما أن له عدداً من دواوين الشعر التي وضعت إسمه بين أسماء الشعراء العرب الجادين.

جاء الكتاب في 108 صفحات من القطع المتوسط وصدر ضمن منشورات مجلة دبي الثقافية الإماراتية العدد 69 شهر أكتوبر 2012.

شارك في الندوة عدد من الذين عاشوا تجربة السجن أو من الباحثين الذين درسوا هذه التجربة ومن هنا جاء العنوان الفرعي للكتاب (قراءات في كتابات السجن).

وعندما نستعرض محتويات الكتاب سنجد فيه الموضوعات التالية: كتابة الاعتقال السياسي.. فضاء للمكاشفة والمراجعة والتفقد لكمال عبد اللطيف الذي يرى أنه في المغرب (تربط نتائج كتابة الاعتقال السياسي وعمل المؤسسات الحقوقية بدينامية الإصلاح السياسي في المغرب، ولهذا السبب قرأنا ونقرأ في كتابات الاعتقال معطيات تعزز في نظرنا فضاءات ودوائر المراجعة والتفقد).

يتوقف الباحث شرف الدين ماجدولين في بحثه المعنون.. شهادة الجسد الأسير: الغربة وأفاق المروءة إذ يقرأ محكي فاطنة اليه في "أطلسيات" الذي يذكرنا بأن كتاب فاطنة اليه هذا (كتب بهدف الشهادة على مرحلة وعلى مأساة إنسانية ومناخ سياسي) لكنه يرى بأنه (كتب كذلك برغبة التطهير من أحاسيس مرئية ما فتئت تورق معتقلة سابقة من هنا يمكن فهم ذلك النفس الشعاري المسيطر على من السرد).

يذهب الباحث سعيد بنكراد إلى جانب آخر يتعلق بموضوع الندوة وعنوان بحثه "أدب السجن في المغرب من الشهادة إلى التخيل" وما انتبه إليه بنكراد أمر مهم إذ يرى (نحن في حاجة إلى قصص أخرى، قصص أولئك الذين يوحدون في الجانب الآخر، قصص الجلادين والسجائين والمخبرين وعيون السلطة المنتشرة في كل مكان) ونذكر هنا تجربة تونسية قد تكون الوحيدة وفق متابعتنا وتمثل في رواية "الوغد" لخير الدين الصوابي.

يكتب حسن لغدش موضوعا بعنوان "الكتابة السجنية في المغرب: رصد لمعالم التحول في المراجعيات وأساليب الكتابة".

تكتب القاصّة والروائية والأكاديمية أيضا لطيفة

لقد كان السجن السياسي موضوعا لعدد كبير من الروايات العربية التي صدرت في مشرق الوطن العربي ومغربه وإن كانت في المشرق أكثر عددا لدى كتاب من مصر والعراق وسوريا ولبنان والأردن وبعض بلدان الخليج إلا أن في المغرب الأقصى تجارب مهمة في كتابة روايات السجن السياسي وتمثل في أعمال عبد القادر الشاوي وعبد اللطيف اللعبي وغيرهما.

يبدأ الكتاب بتقديم للكاتب والمناضل السياسي المعروف عبد الصمد بلكبير، وتقديمه ثري لأنه تقديم من عارف كان وما زال في الخضم.

مما قاله في تقديمه: (لقد كان إطلاق سراح المعتقلين، خاصة المختطفين منهم إطلاقا لسراح نصوص أدبية وشهادات توثيق تاريخية غاية في الخطورة وغاية في الأهمية، لم يكن وجه الإدانة فيها هو المطلوب فقط، أو حتى العلاج بالروح من قبل المبني بالقمع، بل ولا حتى التوثيق للتاريخ أو أحيانا النقد الذاتي المبتز تحت القهر، بل أيضا ما تسمح به نصوصها من رهبة وترهيب لمن لم يقدم العتبة جذبا فيقحموه فيها نفسيا، لقد كان التشخيص والوصف والتصوير والتعبير... فوق الطاقة، طاقة المتلقي الذي يحمل في لحظة قصيرة عن كاهل الحكاء أو الكاتب ثقله الممتد في زمن القهر الجسدي والنفسي).

ويقول بلكبير في تقديمه أيضا: (كتابة السجن أو الكتابة في السجن أو الكتابة عن السجن ليست حديثة).

ويرى في خاتمة تقديمه حول الجديد في كتابات السجن (خاصة منها التازمرية - نسبة إلى معتقل تازمرت الرهيب - أنه الجرة على المحرم بدون فانوس، المؤسسة التي يتهمون إليها اصطلاوا بالنيران الناتجة عن تغولها. لقد كان الوطن محظوظا عند الفشل. غير أنهم أتوا عنه الثمن غاليا وكاملا ويدون مبرر، وهو الأمر الذي طرحوه وناقشوه ورافعوا عن أنفسهم وعن الجيش الملكي خير دفاع).

ليصير موضوعا بعنوان "الهوية الأثوية والتحويل في - حديث العتمة - لفاطمة البيه".

أي أنها تتوقف عند عمل ثان لهذه الكاتبة السجينة السابقة فاطمة البيه .

ومما ورد في بحث ليصير من استنتاجات قولها : (فالساردة تحكي الزمن الماضي من أجل تأسيس زمن مستقبل). .

ويقدم الباحث هشام العلوي موضوعا بعنوان "تصوص تازممارت" الكتابة والبوح والذاكرة .

وموضوع الباحث العلوي يقرأ الجوانب الحقوقية التي شغلت المثقفين والسياسيين المغاربة في السنوات الأخيرة .

أما بحث عبد الرحيم مؤذن فقد جاء تحت عنوان "الغرفة السوداء : الذاكرة والكتابة" والذي يرى بأن قوة هذه الكتابات التي تتناول موضوع السجن والسياسي منه (تمكن في اعتمادها الذاكرة التي قد يطلق عليها الباحثون تسميات عدة).

لكن الباحث عبد اللطيف البازي يذهب من الكتابة إلى بحثه المعنون "هل للحرية ملاح ؟ أو حينما تقترب السينما المغربية من موضوع الاعتقال السياسي".

أما الباحث محمد بوعزة فموضوعه بعنوان "الكاوس الروائي : استعادة الذات وتحرير الذاكرة في الساحة الشرقية".

أما "الساحة الشرقية فهي إحدى روايات عبد القادر الشاوي الشاوي السجين السياسي السابق والسفير المغربي الحالي في إحدى بلدان أمريكا اللاتينية .

والرواية موضوع الحديث إحدى العلامات الكبيرة في الرواية المغربية كما نعلم .

أما الباحث سعيد عاهد فموضوعه اتب إلى جانب آخر في أدب السجون وعنوانه يؤثر مساره "السخرية كسلاح لمقارنة السجن والسجان".

ويعود الباحث نور الدين محقق إلى رواية عبد القادر الشاوي "الساحة الشرقية" في بحثه المعنون "شعرية الفضاء واشتغال الذاكرة : قراءة في - الساحة الشرقية - لعبد القادر الشاوي" حيث يستنتج بأن (هذه الرواية التي تستمد متخيلها الروائي من وقائع تنتمي إلى تجربة شخصية عاشها كاتبها، لكن صياغتها الفنية تمت ضمن بنية متخيل روائي مفتوح على الإبداع في كلبته).

أما عبد العالي بالطيب فهو الآخر توقف عند عمل واحد هو رواية "العريس" لصالح الوديع والمؤلف أحد السجناء السياسيين المعروفين وله عدة كتابات في الموضوع. وعنوان بحث بالطيب "كتابة الاعتقال بين الذاكرة والإبداع - العريس - نموذجاً" الذي يفتتح بحثه بملاحظة تقول : (أن كتابة الاعتقال ككل الكتابات صعبة ومعقدة).

أما الناقد والباحث نجيب العوفي فهو الآخر قرأ عملاً واحداً هو "أقول الليل" للطاهر محفوظي و"يوميات من زمن الرصاص" كما جاء في عنوانه الثاني الشارح حيث يصف العوفي هذا العمل بأنه (كتاب سجن بامتياز أو لنقل أنه سفر سجن وثائقي بامتياز فهو كتاب كثيف في حجمه 332 صفحة من القطع المتوسط، كثيف بوقائعه وفواجهه، كثيف بمعاناته ومكابدته، كثيف بصموده وكثيف أيضاً بحرارة لغته وعبارته).

لقد استمر الباحث كلمة "كثيف" فذهب معها لتعداد "كثافات" هذه السيرة .

ويخلص العوفي إلى القول : (في كتاب "أقول الليل" لم أتعرف إلى الطاهر محفوظي كمناضل ورفيق بل تعرفت إليه أيضاً وأساساً كأديب وكاتب اللغة من قلمه كشكل جمالي آخر من أشكال النضال والمقاومة).

وتكون خاتمة الكتاب بشهادة مسهية وثيرة لعبد الصمد بلكبير الذي كتب مقدمة الكتاب وعنوان شهادته (شجون عن السجون- خاطرات مبتلى).

أما الباحث حسن بحراري فالحق شهادة بلكبير

والأجيال التالية لتعرف كيف عاش وطنهم وبأيّ نيران
اكتوى شعبهم.

ولابدّ من التذكير هنا أن كتابا مرجعيا يضمّ
(بيلوغرافيا شاملة تحت عنوان " ظلال وأصواء" حول
الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان في المغرب " وقد
نشره المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان عام 2004 .

أما هذا الكتاب الذي نشره اتحاد له بالمغرب عام
2010 فقد حظي بدعم من المجلس الاستشاري لحقوق
الإنسان في المغرب .

بترجمة وتقديم " السيرة السجنية بالمغرب " وقد
ضمت الترجمة عدا المقدمة نصوصا في الموضوع .
واستكمل هذا الكتاب المرجعي القيم الذي جاء في
172 صفحة من القطع الكبير .

ولعلّ هذه التجربة الرائدة التي تبنّاها اتحاد كتاب
المغرب تحمل معها الدعوة للبلدان العربية التي بدأت
تتنفس هواء الحرية وترى نورها مثل تونس وليبيا لأن
توثق لسنوات الجمر والرصاص والمخواب بندوات
تنشر في كتب لتكون مرجعا بين يدي الجيل الجديد

